

日本文学史

近古卷（上册）

叶渭渠　唐月梅　著

昆仑出版社

ISBN 7-80040-666-0/G·108

定价(上下册):66元

东方文化集成

日本文化编

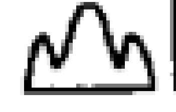
日本文学史 近古卷（上册）

叶渭渠　唐月梅　著



昆仑出版社

东方文化集成·日本文化编



图书在版编目(CIP)数据

日本文学史 近古卷(上、下)/叶渭渠,唐月梅著.—北京:
昆仑出版社,2003.12
(东方文化集成·日本文化篇)
ISBN 7-80040-666-0
Ⅰ.日… Ⅱ.①叶…②唐… Ⅲ.文学史—日本—近古 Ⅳ.I313.09
中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第084476号

《东方文化集成》

日本文化编

日本文学史 近古卷(上、下)

叶渭渠 唐月梅 著

责任编辑:张良村 范尊娟
责任校对:刘晓京
出版发行:昆仑出版社
社 址:北京市海淀区中关村南大街28号
邮政编码:100081
电 话:62183683
http://www.jfjwyph.com
E-mail:jfjwycbs@public.bta.net.cn
经 销:全国新华书店
印 刷:北京飞达印刷有限责任公司
开 本:850×1168 1/32
字 数:578千字
印 张:25.375
版 次:2004年1月第1版
印 次:2004年1月北京第1次印刷
ISBN 7-80040-666-0/G·108
定 价:66.00元(上、下册)

主编 陶炳蔚 编委 金柄珉 李昌奂 史习成 陈岗龙
《东南亚文化编》
主编 梁立基 编委 梁英明 梁志明 李谋 裴晓睿
《南亚文化编》
主编 黄宝生 编委 王邦维 王镛 刘曙雄 葛维钧
《伊朗、阿富汗文化编》
主编 叶奕良 编委 张鸿年 张敏
《西亚、北非文化编》
主编 郭应德 赵国忠 编委 杨灏城 孙承熙
《中亚文化编》
主编 赵常庆 编委 余太山 穆立立
《古代东方文化编》
主编 林志纯 编委 拱玉书

《东方文化集成》编辑部
主任 张殿英 副主任 卢蔚秋 张玉安 马克承 张光璘
编辑 李 强 金景一 姚秉彦 唐孟生 傅增有

昆仑出版社《东方文化集成》编辑部
主 任 佘开国 副主任 董保存 郭米克 编 辑 张良村

《东方文化集成》书籍设计 朱 虹
丛书编辑出版监制 张良村

《东方文化集成》总序

季　美　林

我们正处在一个新的“世纪末”中。所谓“世纪”和“世纪末”，本来是人为地创造出来的。非若大自然中的春、夏、秋、冬，秩序井然，不可更易，而且每岁皆然，决不失信。“世纪”则不同，没有耶稣，何来“世纪”？没有“世纪”，何来“世纪末”？道理极明白易懂。然而一旦创造了出来，它就产生了影响，就有了威力。上一个“世纪末”，19世纪的“世纪末”，在西方文学艺术等意识形态领域中就出现过许多怪异现象，甚至有了“世纪末病”这样的名词，这是众所周知的事实，无待辩论与争论。

当前这一个“世纪末”怎样呢？

我看也不例外。世界上许多国家和地区都出现了政治方面天翻地覆的变化，不能不令人感到吃惊。就是在意识形态领域内，也不平静。文化或文明的辩论或争论就很突出。平常时候，人们非不关心文化问题，只是时机似乎没到，争论不算激烈。而今一到世纪之末，人们非常敏感起来，似乎是憬然醒悟，于是东西各国的文人学士讨论文化的兴趣突然浓烈起来，写的文章和开的会议突然多了起来。许多不同的意见，如悬河泄水，滔滔不绝，五光十色，纷然杂陈。这样就形成了所谓“文化热”。



在这一股难以抗御的“文化热”中，我以孤陋寡闻的“野狐”之身，虽无意随喜，却实已被卷入其中。我是一个有话不说辄如骨鲠在喉的人，在许多会议上，在许多文章中，大放厥词，多次谈到我对文化，特别是东方文化与西方文化的联系，以及东方文化在未来的新世纪中所起的作用和所占的地位等等的看法。颇引起了一些不同的反响。

为说明问题计，现无妨把我个人对文化和与文化有关的一些问题的看法简要加以阐述。我认为，在过去若干千年的人类历史上，民族和国家，不论大小久暂，几乎都在广义的文化方面做出了自己的贡献。这些贡献大小不同，性质不同，内容不同，影响不同，深浅不同，长短不同：但其为贡献则一也。人类的文化宝库是众多的民族或国家共同建造成的。使用一个文绉绉的术语，就是“文化多元主义”。主张世界上只有一个民族创造了文化，是法西斯分子的话，为我们所不能取。

文化有一个很突出的特点，就是，文化一旦产生，立即向外扩散，也就是我们常说的“文化交流”。文化决不独占山头，进行割据，从而称王称霸，自以为“老子天下第一”，世袭珍藏，把自己孤立起来。文化是“天下为公”的。不管肤色，不择远近，传播扩散。人类到了今天，之所以能随时进步，对大自然，对社会，对自己内心认识得越来越深入细致，为自己谋的福利越来越大，重要原因之一就是文化交流。

文化虽然千差万殊，各有各的特点；但却又能形成体系。特点相同、相似或相近的文化，组成了一个体系。据我个人的分法，纷纭复杂的文化，根据其共同之点，共可分为四个体系：中国文化体系，印度文化体系，阿拉伯伊斯兰文化体系，自古希腊、罗马一直到今天欧美的文化体系。再扩而大之，全人类文化又可

以分为两大文化体系：前三者共同组成东方文化体系，后一者为西方文化体系。人类并没有创造出第三个大文化体系。

东西两大文化体系有其共同点，也有不同之处。既然同为文化，当然有其共同点，兹不具论。其不同之处则亦颇显著。其最基本的差异的根源，我认为就在于思维方式之不同。东方主综合，西方主分析，倘若仔细推究，这种差异在在有所表现，不论是在人文社会科学中，还是在理工学科中。我这个观点曾招致不少的争论。赞成者有之，否定者有之，想同我商榷者有之，持保留意见者亦有之。我总觉得，许多人（包括我自己在内）对东西方文化了解研究得都还不够深透，有的人连我的想法了解得也还不够全面，不够实事求是，却惟争论是尚，所以我一概置之不答。

有人也许认为，我和我们这种对文化和东西文化差异的看法，是当代或近代的产物。我自己过去就有过这种看法。实则不然。法国伊朗学者阿里·玛扎海里所著《丝绸之路》这一部巨著中有许多关于中国古代发明创造的论述，大多数为我们所不知。我在这里不详细介绍。我只引几段古代波斯人和阿拉伯人论述中国文化和希腊文化的话：

由扎希兹转载的一种萨珊王朝（226—Ca.640年）的说法是："希腊人除了理论之外从未创造过任何东西。他们未传授过任何艺术。中国人则相反。他们确实传授了所有的工艺，但他们确实没有任何科学理论。"（329页）

羡林按：最后一句话不符合事实，中国也是有理论的。这就等于黑格尔说：中国没有哲学。完全是隔膜的外行话。书中还说：

在萨珊王朝之后，费尔多西、赛利比和比鲁尼等人都把丝绸织物、钢、砂浆、泥浆的发现一股脑儿地归于耶摩和耶摩赛德。但我们对于丝织物和钢刀的中国起



源论坚信不疑。对于诸如泥浆——水泥等其余问题，它们有99%的可能性也是起源于中国。我们这样一来就可以理解安息——萨珊——阿拉伯——土库曼语中一句话的重大意义："希腊人只有一只眼睛，惟有中国人才有两只眼睛。"约萨法·巴尔巴罗于1471年和1474年在波斯就曾听到过这样的说法。他同时还听说过这样一句学问深奥的表达形式："希腊人仅懂得理论，惟有中国人才拥有技术。"(376页)

关于一只眼睛和两只眼睛的说法，我还要补充一点：其他人同样也介绍了另外一种说法，它无疑是起源于摩尼教：

"除了以他们的两只眼睛观察一切的中国人和仅以一只眼睛观察的希腊人之外，其他的所有民族都是瞎子。"(329页)

我之所以这样不厌其烦地引这许多话，决不是因为外国人夸中国人有两只眼睛而沾沾自喜，睥睨一切。令我感兴趣的是，在这样漫长的时间以前，在波斯和阿拉伯地区就有了这样的说法。我们今天不能不佩服他们观察的细致与深刻，一下子就说到点子上。除了说中国没有理论我不能同意之外，别的意见我是完全同意的。在当时的世界上，确实只是中国和希腊有显著、突出、辉煌的文化。现在中国那一小撮言必称希腊的学者们或什么"者们"，可以憬然醒悟了。

但是这也还不是令我最感兴趣的问题。我最浓烈的兴奋点在于，正如我在上面所说的那样，畅谈东西文化之分，极富于近现代的摩登色彩。波斯和阿拉伯传说都证明：东西文化之分的说法，古已有之，于今为烈而已。其次，令我感到欣慰的是，文化的东西二分法，我并非始作俑者，古代的"老外"已先我言之矣。令我更感到欣慰的是我讲的东西方思维方式是东西文化的基础。波斯和阿拉伯古代的说法，我认为完全证实了我的看法。分析出理论，综合出技术，难道不是这

样子吗？

时至今日，古希腊连那一只眼睛也早已闭上，欧洲国家继承并发扬了古希腊辉煌的文化，使欧洲文化光照寰宇。工业革命以后，技术也跟了上来，普天之下，莫非欧风。欧美人昏昏然陶醉于自己的胜利之中，以“天之骄子”自命，好像有了两三只眼睛。但他们完全忘记了历史，忽视了当前的危机。而中国呢，则在长时期内，由于内因和外因的缘故，似乎把两只眼睛都已闭上。古代灿烂文化不绝如缕。初则骄横自大，如清初诸帝那样，继则震于西方的船坚炮利，同样昏昏然拜倒在西方的什么裙下，一直到了今天，微有苏醒之意，正在奋发图强中。

从上面谈到的历史事实中，我得出了一个结论：上下五千年，纵横十万里，东西文化的变迁是“三十年河东，三十年河西”。这本来是两句老生常谈，是老百姓的话，并不是我的发明创造。我提出来说明东西文化的关系，国内外都有赞成者，国内也有反对者，甚至激烈反对者。我窃以为这两句话只说明了一个事实。中国古代哲学讲变易，佛家讲无常，连辩证法也讲事物时时都在变化中。大自然、人类社会和人类内心，无不证明这两句话的正确。我不过捡来利用而已。《三国演义》开宗明义就说：“话说天下大势，分久必合，合久必分。”说的不也就是这个浅显的道理吗？

可是东西方都有人昧于这个浅显的道理。特别是在西方，颇有人在有意识或无意识中，觉得自己的辉煌文化会万岁千秋地辉煌下去的。中国追随者也大有人在。他们根本没有意识到，文化也像世间的万事万物一样，不会永驻的，也是有一个诞生、发展、成长、衰竭、消逝的过程的。

但是，中国有一句俗话：是非自在人心。人是能够辨是非，明事理的。以自己的文化自傲的西方人也不例外。在第一次世界大战以前，西方这种人简直如凤

毛麟角。一战爆发，惊醒了某一些有识之士。事实上在一战爆发前，就有人有了预感。德国学者奥斯瓦尔德·斯宾格尔·(Oswald Spengler)在1911年就预感到世界大战迫在眉睫。后来大战果然爆发。从1917年起，斯宾格尔就开始写《西方的没落》。书一出版，立即洛阳纸贵。他的基本想法是：文化都可以分为四个阶段：一，青春；二，生长；三，成熟；四，衰败。尽管他的推论方法，收集资料，还难免有主观唯心的色彩。但是，他毕竟有这一份勇气，有这一份睿智，敢预言当时如日中天的，他认为在世界历史上八个文化中惟一还有活力的文化也会“没落”。我们不能不对他表示敬意。美中不足的是，他还没有认识到东方文化和西方文化的存在和交流关系。(参阅齐世荣等译《西方的没落》上下册，商务印书馆，1995年)

在西方，继斯宾格尔而起的是英国历史学家汤因比(Arnold J.Toynbee, 1889—1975年)。他自称是受到了前者的影响。二人同样反对“欧洲中心主义”，是他们有先见卓识之处。汤因比继承了斯宾格尔的意见，认为文化——他称之为“文明”——都有生长一直到灭亡的过程。他把人类历史上的文明分为21种，有时又分为26种。这些意见都表述在他的巨著《历史研究》中(1934—1961年)，共12卷。他比斯宾格尔高明之处，是引入东方文化的讨论。到了70年代，他同日本社会活动家池田大作对话时，更进一步加以发挥，寄希望于东方文化。(参阅《展望二十一世纪》，国际文化出版公司，1985年)

我并不认为，斯宾格尔和汤因比——继他们之后欧美一些国家还有一批哲学家和历史学家、社会学家，赞成他们的意见，我在这里不具引——等的看法都百分之百正确。但在举世昏昏，特别是欧美人昏昏的情况下，惟独他们闪耀出一点灵光，是十分难能可贵的。他们的看法从大体上来看，我认为是正确的。如果借

用上面提到的古代波斯和阿拉伯人的说法，我就想说：希腊人及其后代的那一只眼睛，后来逐渐变成了两只眼睛；可物极必反，现在快要闭上了。中国人的两只眼睛，闭上了一阵，现在又要睁开了。

闭上眼睛的欧美人士，绝大多数一点也不了解东方，而且压根儿也没有了解的愿望。我最近多次听人说到，西方至今还有人认为中国人还缠小脚，拖辫子，抽大烟，养小老婆。甚至连文人学士还有不知道鲁迅为何许人者。在这样地球越变越小，信息爆炸的时代，西方之“文明人”竟还如此昏聩，真不能不令人大为惊异。反观我们中国，情况恰恰相反。欧美的一切，我们几乎都加以崇拜。汉堡包、肯德基、比萨饼，甚至莫须有的加州牛肉面，只要加一个洋字，立即产生大魅力，群众趋之若鹜。连起名字，有的都带有点洋味。个人名字与店铺名字，莫不皆然。至于化妆品，外国进口的本来就多。中国自造的也多冠以洋名，以广招徕。爱国之士，无不痛心疾首，谴责这种崇洋媚外的风气和行为。然而，从一分为二的观点上来看，也有其有利的一面。孙子说：“知己知彼，百战不殆。”专就东西而论，现在的情况是，我们对西方几乎是了若指掌，而西方对东方则如上面所说的那样，是一团漆黑。将来一旦有事，哪一方面占有利条件和地位，昭如日月矣。

对西方的文化，鲁迅先生曾主张“拿来主义”。这个主义至今也没有过时。过去我们拿来，今天我们仍然拿来，只要拿得不过头，不把西方文化的糟粕和垃圾一并拿来，就是好事，就会对我们国家的建设有利。但是，根据我上面讲的情况，我觉得，今天，在拿来主义的同时，我们应该提倡“送去主义”，而且应该定为重点。为了全体人类的福利，为了全体人类的未来，我们有义务要送去的，但我们决不会把糟粕和垃圾送给西方。不管他们接受，还是不接受，我们总是要送的。

《诗经·大雅》说："投我以桃，报之以李。"西方文化给人类带来了一些好处。我们中国人，我们东方人，是懂得感恩图报的民族。我们决不会白吃白拿。

那么，报些什么东西呢？送去些什么东西呢？送去的一定是我们东方文化中的精华。送去要有针对性，针对的就是我在上面提到的那一个西方文化产生的"危机"。光说"危机"，过于抽象。具体地说，应该说是"弊端"。近几百年以来，西方文化产生的弊端颇多，举其大者，如环境污染、大气污染、臭氧层破坏、生态平衡破坏、物种灭绝、人口爆炸、新疾病丛生、淡水资源匮乏，等等。此等弊端，如不纠正，则人类前途岌岌可危。弊端产生的根源，与西方文化的分析的思维方式有紧密联系。西方对为人类提供生存所需的大自然分析不息，穷追不息，提出了"征服自然"的口号。"天何言哉！"然而"天"——大自然却是能惩罚的，惩罚的结果就产生了上述诸种弊端。

拯救之方，我认为是有的，这就是"改弦更张"、"改恶向善"，而这一点只有东方文化能做到。东方文化的基本思维方式是综合，表现在哲学上就是"天人合一"，张载的《西铭》是一篇表现"天人合一"思想最精辟的文章："乾称父，坤称母，予兹藐焉，乃混然中处。故天地之塞吾其体，天地之帅吾其性。民吾同胞，物吾与也。"（下略）印度哲学中的"梵我一如"，也表达了同样的思想。总之，东方文化主张人与大自然是朋友，不是敌人，不能讲什么"征服"。只有在了解大自然，热爱大自然的条件下，才能伸手向大自然索取人类衣、食、住、行所需要的一切。也只有这样，人类的前途才有保障。

我们要送给西方的就是这种我们文化中的精华。这就是我们"送去主义"的重要内容。

我们的"李"送了出去，接受不接受呢？实际上，我们还没有正式地送，大

规模地送。连我们东方人自己，其中当然包括中国人，还不知道，还不承认自己的这种宝贝，我们盲目追随西方，也同样向自然界开过战，我们也同样有那一些弊端，立即要求西方接受，不也太过分了吗？不过，倘若稍稍留意，人们就会发现，现在世界各国，不管出于什么动机，也不管是根据什么哲学，注意到上述弊端而又力求改变的人越来越多了。今年《日本经济新闻》刊载了高木韧生的文章，说21世纪科研重点将是"人类生存战略"。这的确是见道之言。我体会，这里所说的"科研"包括文理两个方面。作者把科研提高到"人类生存"这个高度来看，不能不谓之有先见之明，应该受到我们大家的最高的赞扬。至于惊呼人口爆炸的文章，慨叹新疾病产生的议论，让人警惕环境污染、臭氧层破坏、生态平衡的破坏、淡水资源的匮乏等等的号召，几乎天天可见。人类变得聪明起来了，人类前途不是漆黑一片了。我想，世界各国每一个有心人，无不为之欢欣鼓舞。我这一个望九之年的耄耋老人，也为之手舞足蹈了。

我在上面剌剌不休说了那么多话，画龙点睛，不出一点：我曾在一次国际学术讨论会上说过一篇短话，题目叫做"只有东方文化能够拯救人类"。我在上面说的千言万语，其核心就是这一句短短的话。至于已经来到我们门前的21世纪究竟是什么样子？西方文化究竟如何演变？东方文化究竟能起什么具体的不是空洞的作用？人类的前途究竟何去何从？所有这一切问题，都有待于历史发展的进程来加以证明。从前我读过一个近视眼猜匾的笑话。现在新的一个世纪还没有来临，匾还没有挂出来，上面有什么字，我们还不能知道。不管自诩眼睛多么好，看得多么远，在这一块尚未挂出来的匾前，我们都是近视眼。

在这样的情况下，我认为，我们最重要的任务就是学习，就是了解。我们责怪西方不了解东方文化，不了解东方，不了解中国，难道我们自己就了解吗？如

果是一个诚实的人，他就应该坦率地承认，我们中国人自己也并不全了解中国，并不全了解东方，并不全了解东方文化。实在说，这是一出无声的悲剧。

了解的惟一途径就是学习，而学习首先必须有资料。对我们知识分子来说，学习资料首先是文字，也就是书籍。环顾当今世界，在“欧洲中心论”还有市场的情况下，在西方某一些人还昏昏然没有睁开眼睛的时候，有关东方的书籍，极少极少。有之，亦多有偏见，不能客观。西方如此，东方也不例外。即使我们有学习的愿望，也是欲学无书。当然，东方各国的情况不尽相同，各国刊出书籍的多寡也不尽相同。但总之是很少的。有的小一点的国家，简直形同空白。有个别东方国家几乎毫无人知，它们的存在在一团迷雾中，若明若暗，似有似无。这也是一出无声的悲剧。

就是为了这个缘故，我们这一批人不自量力——或者更明确地说是认真“量”过了自己的“力”，倡议编纂这一套巨大空前的《东方文化集成》。虽然，我们目前的队伍，由于历史造成的原因，还不是太大；我们的基础还不是太雄厚；但是，我们相信主观能动性。我们想“挽狂澜于既倒”，我们决非徒托空言。世界人民、东方人民、中国人民的需要，是我们的动力。东方人民和西方人民的相互了解，是我们的愿望。东方人民和西方人民越来越变得聪明，是我们的追求。我们老、中、青三结合，而对著作的要求则是高水平的。我们希望，能通过这个活动，既提高了中国对东方文化的研究水平，又能培养出一批学有专长的人才，收得一举两得之效。

我们既反对“欧洲中心主义”，我们反对民族歧视。但我们也并不张扬“东方中心主义”。如果说到或者想到，在21世纪东方文化将首领风骚的话，那也是出于我们对历史发展的观察与预见，并不出于什么“主义”。本着这种精神，我们对

东方几十个国家一视同仁。国家不论大小，人口不论多寡，历史不论久暂，地位不论轻重，我们都平等对待，决不抬高与贬低，拜倒与歧视。每一个东方国家都在我们丛书中占有地位。但国家毕竟不同，资料毕竟多寡悬殊。我们也无法强求统一。有的国家占的篇幅多一点，有的少一点。这是实事求是，与歧视毫无关联。我们虔诚希望，在即将来临的21世纪中，中国的两只眼睛都能睁开，而且睁得大大的，明亮而睿智。西方的一只眼睛能变成两只，也同样睁开，而且睁得大大的，明亮而且睿智。世界上各个民族也都有了两只眼睛，都要睁得大大的，明亮而且睿智。我们共同学习，努力互相了解。我们坚决相信，只要能做到这一步，人类会越来越能相互了解，世界和平越来越成为可能，人类的日子会越来越好过，不管还需要多么长的时间，人类有朝一日总会共同进入太平盛世，共同进入大同之域。

1996年3月20日

Forward to The Selected Books of Oriental Cultures

Ji Xianlin

We are now at a new *fin de siècle*. The so-called "*siècle*" and "*fin de siècle*" are human inventions. Unlike the vicissitudes of the four seasons of nature, which are perennially alternating, and yet unalterable, a "*siècle*" turns out different; for whence would it have come had there been no "Jesus"? And whence the "*fin de siècle*" if no "*siècle*"? How we have come to acquiring this term is, therefore, self-evident. Nevertheless, since the time it was invented, this term has been exerting its potent influence. At the previous "*fin de siècle*", namely, at the end of the nineteenth century, there appeared a number of weird phenomena in such ideological fields as literature and art, and even a term like "*fin de siècle malaise*" was created, a fact that is too well-known to incur any debate or argument about it.

What, then, is the current "*fin de siècle*" like?

This "*fin de siècle*" seems no exception to me. There have been political changes in many countries and regions of the globe, too enormous not to be marveled at. And even in the field of ideology there has been no peace. The debates and arguments centering around issues of cultures and civilizations stand out as a major phenomenon. It is not that people care little about cultural issues at usual times, but that sensitivity tends to flare up whenever the *fin de siècle* approaches. As the present *fin de siècle* shows, people are suddenly awakened to an awareness of cultural problems, and scholars and men of letters from the East and the West alike begin to take to talking more keenly about cultural issues. Articles thrive and conferences multiply. There is a heterogeneous display of opinions eloquently pronounced and glibly maneuvered, each differing from the other. And, thus, has come into being the so-called "culture heat".

In the midst of such an irresistible "culture heat", I, a somewhat ill-informed "wild fox" who, though not having the deliberate mind to share the same fervor, have got invariably embroiled in it. I am of the sort of people who

feel choked as if by fish-bones in the throat if their thoughts are impeded from enunciation. I have talked about culture at various conferences and in many an article, especially about the association between oriental and occidental cultures and the role that oriental culture will play in the upcoming century and its status, much of which has evoked quite a few strong responses.

For better illustration, it is not unadvisable to provide a sketchy synopsis of my own attitude toward culture and culture-related issues. In my opinion, over the past few millennia in human history, nations and peoples, big or small, lasting or temporary, have all undeniably made their contributions to culture in the broad sense, though these contributions vary in capacity, nature, content, impact, profundity and endurance. The treasure house of human cultures is built by all the different peoples and nations together, which can be expressed through use of a more literary term, "multiculturalism". It is a fascist announcement that culture is created by only one single people in the world and, therefore, we should never take that stance.

A most salient feature of culture is that once it is born it spreads itself out in all directions and thus is what we mean by "cultural exchange". Culture never claims a single fortress or cuts up the territory and inflicts an insular autarchy, posing itself as a supreme No. 1 monarch hereditarily entitled to all treasures and jewelry. Culture is there for all, and it spreads everywhere regardless of skin color and distance. One of the reasons why man has been able to progress with time and acquire an elaborate knowledge of nature, society and his own heart and thus has secured for himself a good life lies with cultural exchanges.

Despite the myriad of differences and distinctive features, cultures appear as systems. Those with similar or close characteristics form a system. In my own taxonomy, cultures, despite their complications, fall into four systems based on their common features, namely, the Chinese, the Indian, the Arabic-Islamic cultural systems, and the Euro-American cultural system that dates from ancient Greece and Rome. And in a broader dichotomy, all human cultures can be divided into two main bodies, with the former three forming the oriental cultural system and

the fourth one standing opposite, which we call the occidental cultural system. No third cultural system has ever been created by mankind.

The oriental and occidental cultural systems share common features but also differ from each other in many respects. As both are cultures, so are there similarities, which I will not dwell upon herewith. The distinctive differences between them have their deep roots, I think, in the different modes of thinking. The East is more inductive while the West is more deductive. The existence of such a difference is manifest where analysis is being performed either in social sciences and humanities or in natural sciences. This view of mine has incurred quite a bit of controversy. Some agree with me, some deny my view, some want to discuss with me about it, and still others claim that they will reserve their opinions. In fact, many (including myself as well) have not yet done a thorough study of the oriental and occidental cultures. And there are still some people, who have not fully understood my ideas before they proceeded to debates and arguments heedless of the facts. And therefore, I shall not respond to

these people.

Perhaps some would say that I, together with my view with regard to the cultural differences between the East and the West, am a product of the contemporary or modern times. I used to have the same thought; however, it is not the case. The French scholar Aly Mazahéri who does Iranian studies dealt a lot with the ancient inventions of China in his monumental work *La Route de la Soie*, many of which are still unknown to us. I will not deliberate on details here, but I will only quote some pieces of talk between ancient Persians and Arabs about Chinese culture and Greek culture:

Jahez quoted a theory of the Sassanian Dynasty (226—Ca. 640), which says: "The Greeks never invented anything except some theories. They never taught any art. But the Chinese were different. They did teach all their arts, but they indeed had no scientific theories whatever."

Here is a note by the present author Ji Xianlin: The last statement is not true. China did have theories. What this statement says is similar to Hegel's idea that there

was no philosophy in China, which is a rather lay comment. In the same book, there are statements saying:

After the Sassanian Dynasty, Ferdowsi, Salibee, Alberuni, and others all attributed the discovery of silk fabrics, steel, mortar, and slurry to Yama and Jamashed. However, we have a firm belief in the origin of silk fabrics and steel knives in China. As to the rest of these discoveries such as slurry — cement and so on, there is a 99% probability that they also originated in China. Seeing things in this way we can appreciate the significance of a Parthian — Sassanian — Arabian — Turkman saying: "The Greeks have only one eye and only the Chinese have two eyes." Josafa Barbaro had learned such a saying earlier in Persia, in 1471 and 1474. Around that time he also heard the same idea expressed in an abstruse manner: "The Greeks only understand theories, but the Chinese are the people who own the technologies."

I would like to add more to the theory of one eye or two eyes, that is, I want to point out there are others who introduced the same idea, which must have originated in Manichaeism:

"Except the Chinese who observe with both eyes and the Greeks who observe with only one eye, all the other peoples are blind."

I quote such sayings repeatedly not to feel the complacency and smugness about the flattery those foreigners heap upon the Chinese and then assume an air of self-importance. To my curiosity, such sayings existed in Persia and Arabia so long a time ago. And we cannot help today but wonder at the acumen and elaborate insight with which they observed. Indeed, at that time in the world, only China and Greece enjoyed a most prominent and magnificent culture. And it is high time that those handfuls of scholars or learners or whatever "-ers" in China who inevitably talk about nothing else but the Greek tradition come to an awakening.

But this is not where my very curiosity lies. What I am most excited about is, as I have stated above, that there is a modern characteristic of recent times to talk freely about the East-West dichotomy. Persian and Arabian legends have all attested to this long-existing division of oriental and occidental cultures. This split is not new, but

only grows more distinct in modern times. Secondly, to my relief, I am not the originator of this East-West dichotomy of cultures. Those ancient "foreigners" went before me in thinking so. And to my greater relief, the modes of thinking of the East and the West that I talk about are the basis of this dichotomy. The Persian and Arabian sayings, I believe, have proved my view on this. Theories come out of induction and technologies out of deduction. And isn't that the truth?

Up till today, even the one eye of the Greeks is already shut. European countries inherited and promoted the magnificent culture of ancient Greece, which in turn made European culture luminous in the world. After the Industrial Revolution, technologies in Europe developed very fast. Accordingly in every nooks and crannies of the globe, there has, ever since, blown a European gust. Therefore the Europeans and the Americans, narcissistically intoxicated, flatter themselves of being "the most favored son of Heaven", feeling as if they were blessed with a third eye, while ignorantly oblivious of history and their current crises. The Chinese, however, seem to have shut

both their eyes over a long period due to both internal and external reasons. Even so, their brilliant ancient cultures have never ceased to shine dazzlingly. There were times when the Chinese felt big about themselves, such as the Qing Empire at its heyday, an empire which, succumbing itself later to the prowess of the fleets and the cannons of the West, fell invariably prostrate at the feet of the West. But, today the Chinese nation, having been jolted awake, is striving to reassert itself among the nations of the world.

Based on the historical review above, I can now draw the conclusion that in the long history of five thousand years and in the boundless global space, the eastern and western cultures have taken alternate turns to prevail upon each other, which fact, expressed in an ancient Chinese saying, would be: "Thirty years east of the River and thirty years west of it." This hackneyed cliché has always been used in the common talk and is not at all my invention. I now make use of this phrase to illustrate the east-west relationship and my view has been echoed both at home and abroad. There is, of course, opposition, some-

times bitterly antagonistic, from my home colleagues. However I still humbly hold onto the verity of this saying, for not only the ancient Chinese philosophy speaks of metamorphoses and Buddhism preaches impermanence, but the Western dialectic also advocates constant changes. I only took this saying to prove my point. At its opening, *The Tale of the Three Kingdoms* announces: "It is said that universal order comes after long chaos and vice versa and that is how it generally goes." Isn't this statement speaking the same evident truth?

But there are both Easterners and Westerners who remain ignorant of this apparent truth, especially people in the West, where a number of them consciously or unconsciously indulge themselves with the idea that their once glorious culture is going to last for aeons. Followers in this belief abound in China. However, they have never come to understand that culture, like everything else in the world, is not long-lasting and must go through the whole process of birth, development, growth, debilitation, and extinction.

But, as a Chinese saying goes: "Truth lies in one's

heart." One can always tell the right from the wrong and so can the Westerners who take pride in their own culture. Such people were scarce prior to the First World War. But the outburst of World War One awakened many liberal minds. There had even been pre-apprehensions of a world war. The German scholar Oswald Spengler sensed the approach of a world war, which soon truly broke out. From 1917 on, Spengler was writing *The Decline of the West*, the publication of which caused quite a stir. His basic contention was that culture could be classified into four stages: youth, growth, maturation and decline. Despite that there were still signs of subjective idealism in his inductive method and data collection, he had the acumen and courage to pronounce his foresight of a "decline" of the then blossoming culture, the only one of the eight cultures in world history that still showed vitality. We feel obliged to pay him our homage. However, a tiny maculate spot that spoils his theory is that he did not perceive the existential and communicative relationship between oriental and occidental cultures. (For reference, see *The Decline of the West*, 2 vols. Trans. Qi Shirong, Commercial

Press, 1995.)

In the west, in the wake of Spengler, the English historian Arnold J. Toynbee (1889—1975) claimed to have been influenced by the former. Both were against "Eurocentrism", which is where their magnitude lies. Toynbee inherited Spengler's theory, holding that cultures — "civilizations", that is, in his terms — must all go through birth and death. And he divided the civilizations in human history into 21 categories, or 26 sometimes. And this is to be seen in his 12-volume work *A study of History* (1934—1961), in which he excels Spengler in the discussion of the oriental culture. In the 1970s, when he had dialogues with the Japanese social activist Ikeda Daisaku, he gave a full play to this theory of his, placing great hopes on the oriental culture. (*See Prospects for the 21st Century*, International Culture Publishing Corporation, 1985.)

I am not of the opinion that Spengler and Toynbee – and a number of later philosophers and historians from Europe and America who agreed with them and whom I will not quote in detail hereby — are one hundred percent cor-

rect. Nevertheless, it indeed is a rare feat, for they have been able to scintillate a few sparkles through the all-pervading murky aura which particularly bleared the minds of the Europeans and Americans. Their opinions, I think, are true in the main. To use the terms of the ancient Persians and Arabs above-mentioned, I am inclined to say that the one eye of the Greeks and their descendents later on gradually turned into two eyes; however, these two eyes, as extremity always results in antithesis, are now about to close. The Chinese eyes, after closing for a while, are now about to open up.

Most of the Europeans and Americans who have closed their eyes know nothing about the East and they do not even have an iota of wish to know about it. I have heard say of late that there are still some in the West who believe the Chinese still bind their feet, wear pigtails, smoke opium pipes, and take concubines. And to top it all, some scholars and men of letters even do not have the slightest idea who Lu Xun is. Isn't it shocking that in a world that is becoming smaller every day and in this era of information explosion those "civilized" Westerners should

be so ill-informed and muddleheaded! Reverting to the Chinese, and we find things are completely the opposite. We virtually worship all that is Euro-American. Hamburgers, KFC, Pizzas, and the fabricated California Beef Noodles. Anything, if labeled with foreign words, turns glamorous and shines; and multitudes of people fall over each other to get it. Even some names take on a foreign savor, individual as well as business names. As to cosmetic products, import goods have established their authority, while goods made in China have also crowned themselves with foreign appellations, to add to them a massive consumptive luster. Not strange that very patriotic mind is stricken with pangs and shame , condemning such an adulatory fad and behavior of fawning upon things foreign. However, in a dialectic dichotomy, there is also a positive side to such practice. Sunzi (Sun-tzu) said: "Knowing both oneself and the enemy keeps one victorious in a hundred battles." As far as the East-West issues are concerned, we practically know the West like the palm of our hand, but the West vision about the East, as I have pointed out above, is a murky confusion. It is then self-evident

who would hold an advantageous position should there be any conflict in the future between the two.

Lu Xun once upheld a "take-in" attitude toward the western culture. This principle is by no means out of fashion today. We took in in the past and today we still take in. As long as we do not take in scum and dregs of the Western culture, it is a good thing to do, and good will it be to the construction of our nation. However, according to what I have talked about earlier, we should as well promote the "give-out" practice alongside the take in and further, we should focus on the give out. For the well-being of the entire mankind and their future, we have the obligation to do so, but by no means shall we export scum and dregs to the West. We should introduce our culture to other nations even if they are still not ready to accept it. A verse in "Great Verses of the Kingdom" in *The Book of Odes* says: "When one throws to me a peach, I return him with a plum." Western culture has benefited mankind a lot. We Chinese, and we easterners, are grateful peoples and we shall never take in anything for nothing.

What, then, shall we return them with? What shall we

give out to them? That which is to be given out must be the quintessence of our oriental cultures. There should be a clear aim in our giving out. Our aim is to help solve the "crises" born by the occidental culture, as I mentioned above. It is too abstract if I just say the word "crises". To be concrete, we should use the word "malpractices". Over the pastcenturies, a lot of malpractices have appeared in the Western culture, which have brought about serious problems, the most prominent of them being environmental pollution, air pollution, ruin of the ozone layer, ecological imbalance, extinction of species, population explosion, thriving of new diseases, shortage of fresh water, and so forth. Such problems, if not redressed, will jeopardize the future of human beings. The rise of these problems is intimately connected with the analytical mode of thinking of the Western culture. The Westerners have been ceaselessly and unyieldingly conducting analyses of Nature that provides the necessities for human survival, and hence their call to "conquer nature". "What can heaven say about this?" However, "heaven" — great Nature, is capacitated with a punitive spirit. The punishment we

receive is seen in the form of the above-mentioned serious problems.

There is a remedy, I believe, for all these. Namely, we must change over to new ways, or rid the evil and embrace the good. And only the Easterners can fulfil this task. The fundamental mode of thinking of oriental cultures is deduction, whose philosophical version is the synthetic idea of the "oneness of Man and Heaven", best illustrated in Zhang Zai's *West Inscription* (Xi Ming), which says: "*Chien* (Heaven) is the father and Kun (Earth) is the mother; and I am the miniscule infant who dwells whole in the middle. Therefore I am that which infuses Heaven and Earth with my body and that which follows Heaven and Earth with my spirit. And all people are my siblings and all things my counterparts." in Indian philosophy, The idea "Seva-nagri" (the universe and I are one and the same) utters the same truth. In general, oriental cultures hold man as the friend, not enemy, of nature and hence there is no "conquest" whatsoever. We can ask nature for what we need for food, clothing and housing solely on the basis of our knowledge of nature and our

love of it. And only in this way can we guarantee a sure future for mankind.

What we will present to the West is such essence of our culture, the principal substance of what we give out.

Will they accept the "plum" we send them? In fact, we haven't ever given awayour presents on a large scale. Even we Orientals ourselves, Chinese included, do not know we have such treasures, and never admit these treasures as ours. We have held the West in blind worship and followed them to wage wars against nature, and we also have similar malpractices. If we demand immediate acceptance of our ideas by the West, isn't that too hasty? Nevertheless, if man ever pays a littleheed, he will discover that in every country in the present world, more and more people are growing aware of and devoting more energy to redressing the above — mentioned malpractices, whatever their motives or philosophical grounds. *Japan Economic Newswire* (Nihon Kezai Shinbon) this year published an article by Takaki Yukyo, saying that the focus of scientific research of the 21st century will be on "the strategies of human survival." This is indeed an honest utterance. As

far as I am concerned, what it says about scientific research covers two respects, namely, the liberal arts and the sciences. The author elevates the importance of scientific research to the high plane of "human survival", which is irrefutably a sagacious remark and is thus worthy of our most effusive accolade. As for those commonplace articles that send out alarms at the population explosion and deplore the birth of new diseases, as well as those admonitory calls for people to beware of environmental pollution, destruction of the ozone layer, ecological imbalance, shortage of fresh water, etc., there are so many of them that they are seen almost every day. Mankind has become wiser and the future for mankind is nolonger dark. Every liberal-minded person in the world, I believe, will feel relieved and inspired by this. And I, as a doddering man well-nigh in his nonagenarian years, cannot help but rejoice over this new human awareness, as well.

I have been rattling on so much above and let me add a word or two of completion to clinch my point. At an international conference, I made a speech entitled "Only Oriental Cultures Can Save Mankind". What I have been

talking about above boils down simply to such a brief statement. As to what the 21st century will bring us, a century that is now at our threshold, in what way the occidental culture is to evolve, what concrete, rather than empty roles, oriental cultures will play, and whither goes the future of mankind — all such questions still await historical evidence to present answers. I once read a joke about a nearsighted man guessing at the words on a plaque. And for now, the new century has not yet arrived and the plaque has not been hung up and we do not know for sure what words are inscribed on it. And no matter how sharp we brag our eyes are and how far we can see, we are all myopic before the plaque is hung up.

In such circumstances, the most important task for us, I believe, is to study, to know. We have been accusing the West of not knowing oriental cultures, not knowing the East, and not knowing China; nevertheless, do we ourselves know China? An honest man would frankly acknowledge that we Chinese do not know China so well, nor the East, nor oriental cultures. To be frank, this is a voiceless tragedy.

The only way to know is to study, and to study there first has to be materials. As far as we intelligentsia are concerned, to study materials is primarily to study writings, or books. Looking around the world, in such a time when there is still a market for "Eurocentrism" and when some people in the West have not yet opened their lethargic eyes, we find a scarcity of books about the East. Those books, if any, many of them have prejudice and are not in the least objective. This shortage of books applies to the West and the East alike. Even if we have the yearning to study, there are no books. Of course, circumstances vary with different countries in the East and the number of books published in each country also varies. But generally speaking, books have been scanty. Books about some smaller-sized countries are practically non-existent. And a few eastern countries almost hardly arrest any international attention. They are surrounded by a hazy and nebulous mist, with a fickle glow that suggests their mystic existence. And this is anther voiceless tragedy.

For this very reason, we who do not take proper measures of ourselves, or rather, we who have seriously

measured our own capacity, offer to compile this unprecedented voluminous set of books *The Selected Books of Oriental Cultures*. Although our current team is not big enough because of historical reasons, although we are still insufficient where the academic foundation is concerned, we have confidence in our subjective initiative. We will "brace ourselves up in face of the overwhelming waves" and we mean to fulfill this task in earnest. What people in the world, the eastern people, and the Chinese people need is what propels us forward. We cherish a sincere hope that a mutual understanding can be reached between the eastern and the western peoples. And it is our pursuit also in publishing this set of books to make both the eastern and western peoples grow wiser. Our team consists of different ages but our requirements on the work done by each member are of a universal high level. We hope to promote the level of oriental cultural studies in China through this project and cultivate a group of committed minds, which is a double target of this project.

We are against "Eurocentrism" and racial discrimination. However, we do not advocate a "Centrism of the

East" either. If by chance we say or think that in the 21st century the East will take the lead, that is based on our observation and prediction of historical development, but not on any "ism". In this spirit, we hold the dozens of eastern countries all as equals. We treat every country on an equal footing, regardless of size, history, status and population. And we neither elevate nor belittle any one country; nor do we hold any one of them in contempt or in worship. Every eastern nation is granted an equal status in our series. However, as a matter of fact, countries differ from one another and availability of source materials varies. Therefore, some countries take up more space and some less. And this is purely the way things are and has nothing to do with discrimination whatsoever. We sincerely hope that in the arriving 21st century, China will open both her eyes, and the West will also acquire one more eye. With wide and bright eyes, we will study together, trying to achieve mutual understanding. It is our firm belief that as long as we make such efforts, nations will understand one another more and there will be a better prospect of peace and welfare for all human beings. We

firmly believe, no matter how long it requires, the day will be with us when universal peace and the world of oneness will finally come true.

March 20, 1996

作者简介

叶渭渠，中国社会科学院教授。1956年北京大学东方语言文学系毕业。曾任早稻田大学、学习院大学、立命馆大学客座研究员和横滨市立大学客座教授。专著有《日本文学思潮史》、《日本文化史》、《冷艳文士川端康成传》，随笔集《樱园拾叶》、《扶桑掇琐》等。译作有加藤周一的《日本文学史序说》，川端康成的《雪国》、《千只鹤》、《睡美人》、《名人》、《掌小说全集》、《散文集》。主编有《日本文明》等。

唐月梅，中国社会科学院教授。1956年北京大学东方语言文学系毕业。曾任早稻田大学、立命馆大学客座研究员和横滨市立大学客座教授。专著有《20世纪日本文学史》、《日本人的美意识》、《怪异鬼才三岛由纪夫传》等。译作有山崎丰子的《浮华世家》，三岛由纪夫的《假面自白》、《潮骚》、《金阁寺》、《春雪》、《太阳与铁》、《残酷之美》，东山魁夷的《与风景对话》、《探索日本之美》，川端康成的《古都》等。

About the Author

Ye Weiqu: professor of Chinese Academy of Social Sciences (CASS). He graduated from Dept. of Oriental, Peking University in 1956. He has been a visiting professor in Waseda University, Gakushuin University, Ritsumeikan University and City University of Yokohama. Books he wrote include History of Japanese Ideological Tendency, Cultural History in Japan, Biography of Kawabata Yasunari, and some collections of informal essay. Translations from Japanese to Chinese he did include Kato Shuichi's An Introduction of Japanese Literature History, Kawabata Yasunari's Snowing Land, Thousands Storks, Sleeping Beauty, Master, Collections of Short Stories, Collections of Informal Essays. He was chief editor of Japanese Civilization, a part of series of world Civilization in China.

Tang Yuemei: professor of Chinese Academy of Social Sciences (CASS). She graduated from Dept. of Oriental, Peking University in 1956. She has been a visiting professor in Waseda University, Ritsumeikan University and City University of Yokohama. Books she wrote include History of Japanese Literature in 20 Century, Beauty in Japan, Biography of Misima Yukio, etc. Translations from Japanese to Chinese she made include Yamazaki Toyoko's Luxurious Nobles, Misima Yukio's Confessions of Masks, Wavers, Kinkaku Temple, Sun and Iron and Vicious Beauty, Higashiyama Kaiyi's Dialogue to Landscape, and Exploring Japanese Beauty, Kawabata Yasunari's The Old Capital, etc.

《日本文学史》(近古卷)内容简介

《日本文学史》全四卷,本卷为近古卷。

本卷以古代文学向近古文学发展中面临文学理论和文学创作上存在的破坏与重建的命题为中轴,叙述从贵族文学到武士文学,再到町人文学的发展历程,初期近古文学的二元性,中期文学逐步走向多样化、庶民化和大众化,从而产生了丰富多姿的文学形态,从韵文的连歌、俳句,散文的战记物语、说话文学、五山文学,以及浮世草子等大众读本,到戏剧的能乐、狂言、净瑠璃、歌舞伎等。同时论述后期庶民文学式微、新儒学流变和日本国学复兴的过程,以及初传西方科学文明,开始翻译介绍西方文学,初步引进了西方的文学理念和方法,在完善自古以来和汉文学交流而建立的“冲突·并存·融合”的传统模式的基础上,经过早期和洋两种文学的对立与交融,推动了日本近古文学内部的近代因素的转化,迎接日本近代文学的黎明。

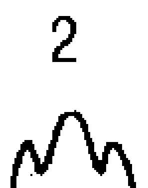
Content

The Middle Time is the second volume of A Hisotry of Japanese Literature.

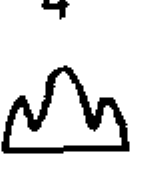
Themed to damaging and re - building literary theories and literary creations during development of Japanese literature from Ancient to Middle time, the volume discussed changes from noble literature to warrior literature then to ordinary literature. Step by step, literature grew pluralistically to ordinary literature, with various literary forms such as poetry, Renka, Haiku, Setsuwa Literature, Zen Poems of the Five Mountains and Ukiyo Zoshi and many public texts, plus many dramatic, practices suchas Nogaku, Kyogen, Zyoruri, Kabuki as well. In later period of Middle Time, ordinary literature went down, Confucianism changed and Japanese Kokugaku resurged. With the introduction of Western science, Western literature has been translated, concepts and methods of Western literature has been accepted. On the foundation of traditional "confliction, co - existence and coincidence" of Japanese and Chinese literatures, new confliction and coincidence of Japanese and Western Literatures in this period let Japanese literature changed internally toward a new, contemporary period.

目　录







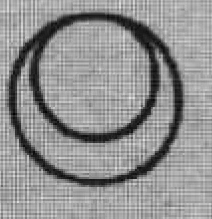


A History of Japanese Literature (Middle Time)





Appendix:



序章　古代到近古的过渡



近古政治体制的变迁——近古文化的基本特征——文学变革的轨迹

第一节　近古政治体制的变迁

在日本历史上，武士势力初兴于平安时代末期。经过保元之乱、平治之乱后，武士出身的平氏取代贵族藤原氏而获得政权，但明显趋于贵族化。不久，被称为武家栋梁的源赖朝又推翻平氏政权，在镰仓建立幕府，称为幕府体制时代，日本进入了封建制社会，从12世纪末至17世纪初即镰仓时代至室町时代(1192～1603)，前后约四百年，日本史称为中世。室町时代，内战频繁，群雄割据。末期，织田信长、丰臣秀吉夺取了政权，实现全国政治、军事的统一，以及建立中央集权体制，采取一系列政治经济新政策，瓦解旧势力，并引进西方的技术和文明，推进了从中世向近世社会体制的转型。但他们未能在政治制度上解决封建领主和农民之间的矛盾，且秀吉对外扩

张，两度侵朝。农村民不聊生，在封建的压迫下，接连举行武装暴动。经过关原之战，德川家康扫清对抗势力，于庆长八年（1603）任征夷大将军，建立江户幕府，完成了中央集权的封建制度。以将军为最高统治者，凡十五代，延续二百六十五年，至应庆三年（1867）终结近世的历史。翌年（1868）实行明治维新，日本走向了近代。

我们将这段日本中世和近世武士封建集权统治的历史称为近古，将这段文学的历史称为近古文学。这一时期的不同阶段，日本政治体制变迁有以下基本特点：

（一）公·武双重权力体制并存

武家缘赖朝夺取政权后，在地方领主的武力支持下，在镰仓建立了以武士统治的封建体制为基础的新政权——镰仓幕府。自9世纪以来一直统治日本的平安时代贵族政权虽然宣告结束，但镰仓幕府建立伊始，前期公家（朝廷）企图夺回政权，承久之乱（1221）和建武中兴（1334）就是典型的例子。武家（幕府）内部则反复出现叛乱。源赖朝为巩固新生的政权，需要得到仍在京都的朝廷的支持和天皇的承认，以使其地位合法化，所以没有完全放弃旧的贵族统治体制。以天皇为中心的贵族势力，也力图在幕府的体制内保住朝廷的权威和保留更多的权力和庄园。于是双方达成妥协，建立了一个武家权力和公家威权的并存体制。因此，当时事实上存在双重权力，一方面是源赖朝以镰仓为中心行使实质上的权力，一方面是以天皇为象征在京都行使形式上的监护权。在实质上的权力和形式上的威权的互相牵制的政治关系中，武士权力竭力逐渐瓦解贵族的庄园制，以巩固其在政治、经济领域已取得封建统治的地位。

(二)以武家政治为规范,实行"文武两道"

幕府时代,镰仓幕府理政不善,引起下层武士和农民的不满,他们的势力迅速兴起。同时,朝廷为确保其皇位继承权掌握在自己手中,也不满镰仓幕府的主控,于是派儒学者北畠亲房向不满幕府的人们宣传朱子学的"三纲五常"、"大义名分",制造舆论,并制定倒幕的计划。被废黜和幽禁中的醍醐天皇逃脱出来,联合旧武士和僧兵,建立南朝,试图将权力重新集中于朝廷,自称为正统王朝,史称"建武中兴"。北畠亲房著《神皇正统记》声言"国主是神皇",宣扬南朝的正统性。

此时幕府内部一些大将也反叛镰仓幕府,内外夹攻,加速了幕府政权走向崩溃与灭亡。在这一过程中,足利尊氏将军组织地方武士集团,拥立光明天皇,于建武三年(1336)建立北朝,史称足利幕府。它实行"文武两道",在整备武力的同时,推行所谓和平治世,制定新法典《建武式目》十七条,旨在强调"政在安民","应施善政",作为武家政治的规范。建武新政,通过整治贪官、反腐倡廉、用人惟材,禁止权贵僧侣插手政界等,巩固军事的、政治的统治基础。这样形成史称的南北朝(1331~1392),造成分割和连年内战达半个世纪的局面。

足利尊氏成为建武新政的第一人。北朝的足利幕府按照《建武式目》施政,取得了成效,并不断对日渐衰落的南朝进行讨伐,实现了全国的统一,幕府在新的体制下确立自己的权力。尊氏将禅宗作为文化、宗教政策的中核,为其后室町文化的形成打下了基础。到了第三代将军足利义满统治时代,足利幕府进入了全盛期,将公家(朝廷)的政治权力纳入武家政治权力,政治权力中心移至京都的室町,故称"室町幕府时代"(1333~1573)。足利义满于应永十一年(1404)自称为日本国

王,确立封建的专制统治,终结了镰仓时代以来的公·武双重政治权力的体制。

这时期,农业生产力提高、手工业等经济发达,商品和货币流通,在京都、堺市内外建立经营典当的"土仓"(当铺)、酒铺,并对它们课以赋税,也向诸国征收土地税、房税等,促进了商业的发展。同时为了进一步发展商业,恢复了由于元朝进犯而中断的中日邦交关系和对中国明代的贸易,最初由幕府主宰,后逐步发展到由商人经营。室町幕府的商业经济得到了长足的进展。这样,在京都、堺市的工商业者、手工业者等形成一个"町人"阶层,运营着自治的集团性生活,都市形成的条件日趋成熟。

(三)豪商阶层形成,初期资本主义的萌芽

织田信长和丰臣秀吉统一全国的过程,推行武士和农民分住城下町和农村的分离政策、建立工商业管理制度和进行城市建设。在德川政权下,以武士为中心的武士集团既尊奉江户幕府,又独立支配自己的领地(藩),确立了幕藩的体制。这是从中世到近世的重要的过渡和完成时期。这一时期完全取消旧庄园制度,一扫古代的遗制,限制公家和寺家的特权,提高了封建领主的权威,确立和强化封建王政,进一步以农村为中心巩固封建的秩序。同时,否定古代的权威,提高封建领主的地位。封建社会的成熟和城市商业和手工业的发达,形成工商业者(町人)阶层,对金银矿的大量开发,开始铸造大小金币作为货币,全国的商品货币经济有了很大发展,出现都市豪商阶层。他们与地方领主(大名)建立了密切的关系,地方领主也将他们置于自己的势力之下,而且通过富裕的工商业者,建立了与下层民众的接触点。因此,这一时期文化的主要

代表，一是将军等新的统治者，一是在新时期町人尤其是暴发的富商，他们促进了工商业的发达和初期资本主义的萌芽。

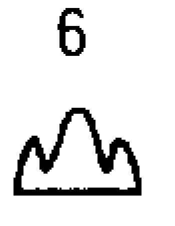
第二节　近古文化的基本特征

日本近古文化的变迁，与近古的政治变迁既对应又不完全对应，而具有其自身的基本文化特征。从古代的贵族文化向武士文化过渡，存在一个相当长的两种文化并存的局面，镰仓时代，在公·武双重权力的体制下，镰仓文化打破平安时代由贵族一统的局面，存在二元性，即平安时代以来形成的传统的公家文化，与新兴的封建武家文化的对立与并存，而且初期约二三十年公家文化占据压倒的优势，存在明显的复古思想。但是，这一社会的重大变迁，也必然带来民族的思想感情和审美情趣的重大变化。以贵族为代表的纤细、优雅的公家文化，也自然不能适应时代的发展，武家文化便适时摄取公家文化，逐渐消化和融合，创造出新的武家文化。近古后期即江户时代也是如此，虽然作为新兴阶级的町人作为文化的新兴主宰者，但从武士文化到町人文化是存在相克并存和融合的。归纳来说，近古文化大致有如下几个基本的特征：

基本特征之一，新佛教兴起并走向世俗化。

近古时代初期，尽管存在贵族、武士双重权力，但随着武士势力兴隆，政治中心由京都转移到镰仓，以佛教为代表的文化也逐渐转向以镰仓为中心，形成关东、关西的新旧佛教分立的局面。

镰仓佛教是日本佛教史最重要的时期之一。这一时期，贵族政治逐渐崩溃，依托于现世信仰的贵族佛教内部发生变



化，以咒术为支柱的密教权威发生了动摇；同时与贵族佛教对立的下层僧侣强烈要求刷新旧佛教，再加上赴宋的人员交流和经贸交流越来越频繁，与宋代的文化交流也得到更大的发展，引进的宋代新佛教的思潮，成立了许多新宗派，对日本文化产生了极大的影响，因此随着武家政治的确立，依靠庶民的力量，推动了佛教的改革和新宗派的诞生。可以说，新佛教的兴起，是日本文化史上值得注意的重大现象。

在新创立的宗派中，主要有土著的和外来的两种。前者是指其创始人没有赴宋求法，而在本土根据新时势，按照汉译佛典的理解而建立新的宗教教义者，比如法然（源空）的净土宗、亲鸾的净土真宗、一遍的时宗、日莲的日莲宗等；后者曾赴宋求法，引进当时大陆占主流的禅宗新教义，比如荣西的禅宗临济宗、道元的禅宗曹洞宗等，他们六人成为镰仓新佛教的开山祖，代表武士，结集农民、渔夫、猎人、青楼女等下层庶民的势力，以抗衡代表贵族势力的旧佛教。

由源信、永观、法然最早创立的新教派净土宗的修学目标，是“去迷至悟成佛道”，末法之世拯救之途，只有选择“专修念佛”，即口念阿弥陀佛之名即可往生净土，而且对象不是出家者、贵族，而是在家者和下层庶民。这种下层庶民也能通过“专修念佛”，成为如来正客。在盛行专修念佛的情况下，问世了源信的《往生要集》、永观的《往生讲式》、法然的《选择本愿念佛集》等，他们专修的目的是“去迷至悟”，以求来世于净土成佛，这种念佛成道的修行方法，简易可行，吸收了广大的念佛者。

净土宗这种口念佛名的修行方法，有违旧佛教的传统教义，而且不屈从幕府的权力，它们流布初时，引起了旧佛教对“专修念佛”的激烈批判，经常受到以比睿山和兴福寺为代表



的旧佛教势力的压制和迫害。旧佛教对新佛教的迫害，于元久元年至二年（1204～1205）达到表面化。它们上奏朝廷，状告净土宗，罗织了他们的罪名：私立念佛宗、侮辱圣道门、轻视释尊、不拜神明、鼓吹不专修念佛者不能往生、无视戒律、积极奖励造恶、诱导国土的治乱等等，要求朝廷禁止专修念佛，并强行镇压这一新宗派。朝廷于承元元年（1207）下令禁止专修念佛，但法然他们没有放弃自己的信仰立场，以法然为首，由一百九十人联署上书，提出这是破真言止观，谤余佛菩萨，恣意论述教义，妄图引发争论，说种种邪法，教化无智的俗道等七条上书，加以抗辩。但护旧法者乃著书《摧邪论》、《净土决疑抄》等对法然的新教理法展开无情的批判。还有人状告土御门天皇，诬陷法然等私度宫女出家。结果，法然本人被流放土佐，门下弟子住莲、安乐被处死刑，亲鸾被流放，呵护法然新佛教的朝廷大臣九条兼实也因此而失势。法然逝后，甚至发生顽固坚持旧教者捣毁法然墓堂的事件。

从法然门下分出来的各流派中，亲鸾的净土真宗是最具影响力的。他因追随法然，于承元元年（1207）遭株连而被流放越后国。在流放地，深入农村社会，与下层武士、农民、渔夫等庶民有广泛的接触，自己与惠信结婚并育有子女，他在带妻的破戒生活中，对自己执信的教义进行个人的理性思考，他执笔撰著了《显净土教行信证文类》（简称教行信证）、《净土和赞》、《净土文类聚抄》、《一念多念文意》等，对净土宗的教义做出独创性的解释。同时他专注研究宋代的净土教，了解大陆最新的教学动向，并且保持与庶民信众的广泛联系，了解他们的信仰追求，因此他的教义就根据庶民尤其是农民的愿望进行解释。亲鸾的基本理念是否定念佛求往生，否定出家的特殊仪式，以为如来大行回向的大信决定往生，因而主张“他力

回向说”，强调“信心为本”，“信仰惟一”，即惟有信仰阿弥陀佛，才能获得拯救，极乐往生，在俗的生活中大成信仰。他自认为是法然的最忠实继承者，是净土宗的正统，故名净土真宗。

亲鸾一派没有建寺院，也没有扩大教团，却受到农村各阶层包括下层武士、农民、渔夫等庶民的广泛支持，同时也遭到朝廷和幕府的压迫。亲鸾入寂后，他的弟子唯园根据亲鸾的语录《叹异抄》，大胆地主张弥陀本愿乃为恶人而立，恶人正是往生正因。觉信在京都大谷建御影堂，安置亲鸾像。他们积极继承亲鸾提倡的在俗事业。这样新佛教就摆脱贵族社会旧佛教长期以来所追求的巫术性的现世信仰，而第一次将佛教信仰提高到精神的拯救上，从而进一步深化了净土宗的教义。

后来者对净土真言宗，有继承也有创新与发展。一遍上人创立了镰仓末期这一派的分支——时宗，属净土宗西山派，代表着当时净土宗的主流地位。一遍认为他入道是受神托，主张“熊野权现”和“通融念佛”。前者以为熊野本宫祭伊奘册尊是弥陀佛化身，新宫祭事解男神是药师如来化身，那智祭速玉男神是观音菩萨化身，也就是托神成佛，试图通过导入神道的此岸观、现世观而超越佛教净土宗长期争议的在俗的净秽对立问题。后者“通融念佛”，也顺理成章，就没有必要将在俗作为“净不净”问题而争论不休。这是神佛融合的“本地垂迹”的重要表现之一。

作为新佛教的净土宗内部虽然在“专修念佛”上是一致的，但围绕教义却产生了对立，分歧集中在一念与多念、起信与立行等坚守戒律与破戒带妻等问题上。比如，一遍的时宗主张“一念起信”，即口称念佛，一切人皆可往生净土。日莲的日莲宗则主张“多念立行”，积极肯定无戒、破戒，主张无出家、

在家、贵贱之别，多念立行。旧教界指责日莲为恶党，幕府并将他逮捕。

新佛教摆脱了旧佛教"镇护国家"的教旨，而专注于大众的拯救。因而如上所述，镰仓的新佛教是在朝廷和幕府的压制和迫害之下发展起来的，但它们不仅拥有广泛的群众基础，而且促使佛教走向日本化，具有与中国佛教不同的民族特色，佛教完全成为日本的宗教。

这时以天台、真言二宗为代表的贵族佛教衰退，入宋求法者传入宋代盛行的临济、曹洞两大禅派，同时宋僧也来日传法，出现宗教改革机运，这也是兴隆镰仓新佛教禅宗的重要原因之一。这些赴中国的人员中，荣西是重要人物之一。他到达中国，在明州(今宁波)就访问禅宗山门广慧寺，接着登上宋代佛教大本营天台山，巡礼圣迹，并喜获《天台章疏》等三十余部禅宗经书，携回日本国，进比睿山学习和研究并展开布教活动。作为日本临济宗的开山祖荣西，从开创这一禅宗教派伊始，就适应镰仓幕府的政治和文化的需要，撰著《兴禅护国论》三卷，广泛介绍禅宗教义，主张"即心是佛为宗，心无著为业，诸法空为义"，并且强调讲修持禅律，令佛法久住；谓般若即禅宗，兴禅可以护国；参禅悟道，戒律为先；与众生共修大悲方便；禅宗包容一切佛法，与其他教派一致等，而且他在传天台、密教的同时兼传临济禅法，这样就取得朝廷和幕府的支持，朝廷并在建仁寺内设真言、止观二院，安置天台、真言、禅三宗，还提升他为僧正，负责东大寺等的修缮工程，从而减少旧佛教各宗派的阻力，招来四面八方的信众，自己获得了很大的发展。

如果说，荣西没有摆脱迄今佛教的习俗把禅宗、天台、密教三教完全分离的话，那么继荣西之后，道元作为纯一的禅宗



加以传布，创立了日本曹洞宗，与临济宗并立于佛教界，使禅宗在日本更为兴盛。他赴中国求法，师从智鉴、如净禅僧，回国后将参禅心得，破例用和文著就《正法眼藏》，全四十一卷，主要收入其对弟子的讲法和训诫。他主张"正法眼藏"，即一切佛经，正法眼藏也；"修证一如"，即修行与证悟是同一的；由此宣扬排除其他一切举动，以"专修坐禅"为正法，传承心法与佛法经教的一致。这成为曹洞宗的圣典，不仅对日本宗教界，而且对日本文化思想界产生了很大的影响。他还建立了禅寺和僧团，弘布曹洞宗的思想。朝廷信奉旧佛教者斥其禅法"不依佛法"而加以排斥，破坏其寺院，并将其驱出寺门。但道元却受到幕府下层武士的呵护，异地修行和传法，并参照宋禅的戒律，制定日本禅寺的清规。道元本人尊师教诲"莫近国王大臣"，不领受幕府的施舍领地建大寺，而坚持居山修法，并做诗曰："今日归山云气喜，爱山之爱甚于初"，从而坚持了他的"弘法救生"的宗教使命，以下层武士、庶民作为传法的对象，对大众布教。同时他与朝廷也保持一定的距离，嵯峨上皇为显彰其功绩，赐紫袍嘉奖，他再三拒绝，不得已拜领后，作偈"永平虽谷浅，敕命重重重。却被笑猿鹤，紫衣一老翁"，以表达自己无奈的心境。由此足见他的"专修坐禅"的枯淡思想基础之深厚。

同时随着日本禅宗的隆盛，抱着游行化导的目的，从中国赴日弘扬禅法的宋僧者也日众，其中最著名者，首推宋禅僧兰溪道隆，他于宽元四年(1246)带去纯粹的宋禅，给当时日本佛界注入了新鲜的空气，受到日本朝廷和镰仓幕府的敬重，有"天下禅林，东海八窟"之誉。幕府为他造建长寺(又名建长兴福寺)，成为"大觉派"的开山之祖，开堂讲法，前来参禅者达二百余人之众。兰溪主张"戒即是心，心即是戒，心无形相，

宁有戒而可持"。他的持戒说法,促进天台、真言、禅三宗一致说,即兼修禅向独立修禅发展,从而进一步普及"纯粹禅",奠定临济宗的禅林制度,受到嵯峨上皇的仰慕,下诏谒见。他弘布禅教时,还借用儒学和宋学来进行对其教义的阐释,对这一时期日本文化的发展也产生了很大的影响。

继兰溪之后赴日的宋禅僧是无学祖元,他于弘安二年(1279)应幕府之邀赴日继承兰溪住持建长寺,期间恰逢大旱,应天皇敕命,向天祈雨,弘布禅法。他著有《佛光语录》,故其禅派又称"佛光派"。祖元主张"契心达本",强调要"悟自本心,契自本性","本无实性,从空而生,从空而灭",以达到禅的"无中万般有"的境界。

祖元和兰溪的弘布宋禅,为日本临济宗的发展做出巨大的贡献,在日本禅宗史上留下不可磨灭的足迹。兰溪于弘安二年(1279)圆寂后,天皇敕赠"大觉禅师"之称号,此乃日本授"禅师"这一谥号的起源。祖元入寂,天皇也于弘安九年(1286)敕赐"佛光禅师"的谥号。

禅宗最盛的室町时代,拥有二十四个宗派。但禅宗的基本教义以"唯佛与佛,以心传心"为第一义,这是一致的。这时期,以禅派为中心的新佛教势力巨大,足以与公家、武家并驾齐驱,史称寺家,形成一股新的势力。作为镰仓时代的记录《吾妻镜》就这样记载:当时"王法佛法,共以繁昌"。总的趋向是:新佛教深深地渗透到日本民众中间,并且与民众生活密切结合的神祇(天神地祇)信仰和世俗的道德规范产生了直接的接触。扎根于以农耕仪式为主的生活中的神祇信仰与佛教教义融合,比如净土真宗亲鸾五代的存觉在《诸神本怀集》论述神的性格时积极肯定神祇,认为如来、菩萨采取神明的形式守护日本的修行者。日莲宗提倡三十番教义,积极护持神祇信

仰，给予神祇一定的地位。禅宗也盛行护法神的信仰等等。比如日莲强调伦理的重要，道元导入“佛智”的思想，尤其是禅派把持儒学，宣扬佛、神、儒“三教一致说”，充分说明新佛教与神祇信仰、儒教信仰协调与结合，使佛教的巫术性信仰提升到精神上的拯救，这种新佛教满足了民众的现实的宗教要求，获得了现实的生命力，在民众中布教而取得了成功。由大陆传入的佛教经历七百年的消化与融合，使佛教走向了世俗化、大众化和日本化。

可以说，室町时代是中日两国以禅宗为代表的佛教文化的交流最密切，日本禅宗最迅速发展和进行独立的宗教哲学思辨的时期，同时也是用和文著佛书最多，在思想表达上实现本土化，使外来佛教走向日本化的关键时期，持续影响几个世纪，在日本文化史上留下重要的一页，对于日本文化和文学的影响是无法估量的。从能乐、禅林文学的形成到水墨画、庭园艺术的枯山水，无不渗润禅的精神。如果说室町文化是禅的文化，室町文学是禅的文学，恐怕也不为过吧。

基本特征之二，新儒学的兴起。

进入近古，开始恢复与宋代的文化交流及至宋学的兴隆。自平安时代末期停止派遣唐使以后，对外文化交流采取消极的态度。其后赴宋者，只有少数僧人，首先派出寂照、成寻等到五台山、天台山圣地巡礼，陆续引进以儒教的宋学和佛教的禅学为主的宋代文化，视宋学为“助道”工具，宣扬“儒佛不二”，将学问意识形态化，对镰仓的政治统治和文化创造产生深刻的影响。在吸收宋学和禅学的同时，引进了宋代的茶文化、书法、陶瓷器、染料、印刷技术等。贵族僧侣则大量输入宋代佛典和儒书、医书、历学书、地理书、本草书、文学书等书籍。最早于承治三年(1179)输入全千卷的《太平御览》，以后八十

年间输入了数十套。也输入五千卷至七千卷的宋版《一切经》七十余套。京都的泉涌寺僧俊芿和东福寺开山圆尔从宋归国时就分别携带儒书二百五十六卷、杂书四百六十三卷和内典、外典数千卷。由此可见中日文化交流又恢复到一个新的水平。

到了13世纪初叶即镰仓时代中期,宋代儒学已完成更新,形成以二程(程颢、程颐)、朱熹的"理气"新关系作为宇宙本体的理学思想体系已经形成,并与禅宗的"心性论"结合,影响日益扩大。因此,随着中日两国贸易和文化交流的发展,两国僧人往返日本,不仅带回了禅宗经典,还携去包括程朱理学在内的许多汉籍。比如留宋日僧俊芿于建历元年(1211)从南宋带回汉籍两千余卷,内中包括《四书》和朱学书籍二百余卷,此乃初传承朱学说之始。继之留宋日僧圆尔于仁治二年(1241)归国时也带回朱熹的《大学或问》、《中庸或问》、《论语精义》、《孟子精义》、《孟子注》、《大学注》等,以及其他汉籍数千卷。这一年,日本出现了复刻的朱熹著《论语集注》。

赴日的宋僧兰溪、祖元等,也结合弘播禅法,宣扬"佛儒道一致",大力提倡以义理说经。他们讲理学,目的是有助于弘布禅宗,二程、朱子学也仅是作为禅宗文化一环而存在。也就是说,新儒教的传布与新佛教紧密结合,它本身未能形成独立的学问体系。

这时期,朝廷和幕府开始请学问僧讲授宋学,圆尔就曾给幕府当权者讲授过《大明录》等,介绍了二程、朱熹的理学思想。继之,朝廷也召玄惠法师为醍醐天皇侍讲《四书集注》和《通鉴纲目》,将集注与通鉴结合,宣扬仁义之道。在朝廷、幕府的带动下,世间学新儒学者甚众,宣讲新儒学形成一种风气,程朱理学得以开始在日本广为传播,理学纳入经学的轨道

也就顺理成章，为日本创造新的道德理论提供了学问的基础。

这时期宋学作为新儒学，占据儒学的主流，其原因：一是从当时政治革新的需要出发，采用宋儒作为指导的意识形态。《花园天皇宸记》就记述："近日朝臣多以儒教立身，政道中兴又在于此"，"近日宫中之风，即宋朝之义也"。也就是说，宋学被权力者作为统治思想而加以利用；二是当时的留宋僧，既修炼禅宗，又热心宋学，归国时带回的中国典籍中有许多宋学著作，有利于宋学的研究与传播。三是宋学吸收了禅宗的认识论和修养法，与禅宗有着血脉的联系，即所谓"宋儒之学，其入门皆由于禅"。禅僧，特别五山派禅僧对宋学表现了极大的关心，借宋学助道，弘扬禅宗，宋学的发展就有了广泛的群众基础。比如，义堂周信禅僧就曾劝说室町幕府足利义满将军从宋学入手，然后参禅。

因此，迄今以公家社会为中心的旧儒学，到了室町时代中期，由以宋学为主体的新儒学所替代，它的发展中心便转移到禅僧社会。宋学与当时流行的、以禅宗为主体的新佛教的汇流，促使以宋学为主体的新儒学在日本的传播进入一个新的阶段。

禅林宋学兴隆划时期的事件，就是五山派中的岐阳方秀及其门下云章一庆、桂庵玄树三大禅僧，在禅余开设讲席讲解宋学，一反过去汉唐训诂学以《五经》为中心，而采取以《四书》为中心的立场；同时一改汉字音读的习惯，而采用和式训读。比如岐阳方秀不满于足利学校"徒就大唐所破弃之注释，教诲诸人"，于是他专设讲席讲解朱子的《四书集注》，在书中加注"和点"（和式训点），以图讲解方便，听者易于接受。其门下桂庵玄树对他的训点进行改良，这种训点不按汉字训读，而根据注释者理解的意思注释假名，使不谙汉学者也容易读懂宋籍。

和式训点在其后很长一段时期里，成为阅读新儒学典籍的基准，在宋学日本化和宋学普及方面起到了重要的作用。

继岐阳之后进一步促进宋学兴隆的是云章一庆，他宣扬“从二程到朱晦庵，儒矣”，主张宋儒是儒学的正统，求新儒学的内容。他喜诵程朱之说，专攻《周易》和《大学》，为《大学》作注，图示《大学》的三纲八目，并作《理气性情图》、《一性五性例如图》，这是日本最早研究宋学理气说的专著，宋学研究专著的出现，大大地推动这一时代的学问和思想的发展。

此时，公家社会的儒学家也受到禅林宋学的刺激，关心程朱新释。比如，作为公家“无双的人才”的一条兼良，在《日本书纪纂疏》中关于儒学的立言，几乎都是基于朱子新注，他还讲授《四书集注》；清原业忠则采取折衷的立场，既讲《论语》等旧注，又授《大学》、《中庸》等新注。清原之孙宣贤制作各种经书的定本，在和式训点读法、解释上，更大量采用朱子新注等等，给儒学注入新鲜的活力，带来公家社会儒学的中兴。与此同时，武士对新儒学关心也高涨，武家社会也大兴宋学，显示新儒学广泛地渗透到庶民阶层。

可以说，这一时期的日本文化是在武家的新兴文化和公家的传统文化相克相融中，以及在接受宋文化的影响下，进行改革和创造的。日本文化的公家与武家的双重性格一直贯穿于镰仓时代，到了室町时代才完成其一元性。近古后期武士的理想主义文化和町人的现世享乐主义文化也重复着这种对立与交错的历史。

基本特征之三，最初传播西方文化。

近古中期即室町末期江户初期，以大阪堺市为中心，日本与西方的贸易迅速发展，开阔了人们的国际视野，价值观念发生重大的变化，在文化、艺术、技术等一切方面冲破旧的束缚，

迎来了西方的物质文明和精神文明——“种子岛枪”和天主教，这是与西方文化最早接触的象征。

最初是传入西方先进知识和技术，接受了西方的物质文明。天文十二年(1543)葡萄牙商船来到九州南端的种子岛，带来了两支洋枪，当时的领主种子岛时尧将它们买了下来，让家臣学习制造枪支和火药配方并获成功，从此信长政权便开始引进西方的枪炮、火药制造技术。据说，信长在长筱一战中，就集中使用了三千支洋枪，在战场上占据了绝对的优势，大大有助于完成天下统一的大业。

继葡萄牙人之后，西班牙人、荷兰人、英国人也接踵而至，进行交流和贸易。接着引进西方先进的铸造技术，实现冶炼技术的革命，打下了金银铜铅的采矿和冶炼技术的基础，除了制造洋枪洋炮外，冶炼技术也成为介入这一时代文化生活的重要楔子。比如，此前日本茶道用的茶锅是中国形的芦屋锅和高丽形的天明锅，但由于近古中期它们的制作技术落后，适应不了当时茶道迅速发展的需求，于是采用引进新技术制作京都锅，其纤细美与当时流行的草庵茶室和空寂茶道精神十分契合，受到茶人的欢迎。

随着技术的输入和对外贸易的展开，西方的精神文明在日本实行锁国政策一个世纪之后也相伴而至。上述西方人传来了以天主教为中心的西方文化。由于这些传教士漂泊于印度、东印度地方布教，他们是从南方海路赴日，所以被称为“南蛮人”。他们带来的天主教文化，包括印制传教刊物用的印刷机和技术。事实上，从广义来说，这些“南蛮人”带来的“南蛮文化”，包括他们从南亚带来的亚洲诸国的文化。他们得到地方领主的支持，期待会见天皇，求得布教的许可。但是，他们未获天皇接见，布教的活动限于山口、府内、平户等地方。

于天文二十一年(1552)这些传教士正式获准在山口成立教会,建造了日本第一座天主教堂,模仿佛教寺名,取名大道寺,它成为布教的中心。九州的许多大名为了贸易上的利益,以及获得枪炮等火器和火药原料硝石等军需物品,都与教会保持较密切的联系。在教会方面,也企图依靠地方领主,让其改宗,争取在其所辖领地向其家臣和领民布教。其中第一个接受洗礼的地方领主大村纯忠在其领地内开港,划出一部分地方归教会所领,禁止信徒以外的人居住。他于元龟元年(1570)让葡萄牙人传教士在长崎开港,该港其后成为天主教会的领地,敞开了与西方文化接触的大门。当然他们的布教活动,也遭到佛僧的极力反对。

织田信长由于憎恶佛僧的堕落和他们的谋叛,对天主教抱有好感,发布准许教会在京都布教的命令,划分京都、丰后、长崎三大布教区。他们还制定日本的布教制度,以及交流教会少年访问团。在信长被反叛的本能寺僧人的侵袭而自戕前后的天正十年(1582),布教最为兴盛,诸国的大小教堂共二百余座,天主教向广大民众渗透。

开始传教之初,为了达到迅速普及的效果,圣经等文献的宗教概念和用语都采用照搬假名或汉字表记,使受众容易理解教义的内容。同时与当地风习结合,通过琵琶法师利用说唱物语的形式,不是说话佛教的缘起,而是说话天主教和福音书。还利用包括谣曲在内的日本民间艺能演出新旧约圣经的故事。有的传教士为了适应当地习俗,甚至身穿佛教法衣在大街小巷说教,传播其教义和文化上的自由、平等、博爱精神。

布教者成立神学院、培训所等教育机构,培养传教士和拉丁语学、数学、天文、地理、音乐、绘画等方面的人才,以及传入铅字印刷技术和设备,开始印制图书,主要是《圣教要理》、《信

心录》、《劝善抄》等宗教书十七种，《平家物语》、《伊曾保物语》、《落叶集》等文学书六种，《拉丁文典》、《拉丁语日语辞书》等语言学类书五种。印刷事业刚起步就达到这个程度，很是难得的。

随着天主教的普及，从西方输入各种西方宗教艺术。首先是圣像画，天文十八年(1549)访日的传教士带来了《圣母玛利亚像》，赠给萨摩太守岛津贵久。赠送时岛津贵久与家族、家臣一起在像前下跪，以表敬意。信众也对西方宗教画产生浓厚的兴趣，乃至在岛原之乱时，阵中的军旗上绘有天主教堂用的圣像画。同时也吸收西方宗教画的技法，一时间天主教绘画大为流行。浦上天主堂收藏的《玛利亚十王玄义图》所画的都是完全模仿西方的版画和油画，画题都取自《圣经》。这是最早与西方美术的交流，形成早期西洋画的画风。

由此引起人们对西方文化，特别是西方绘画的更大兴趣。传入西方宗教画和模仿绘制西方宗教画，已不能满足人们对西方艺术的需要，于是又引进西方绘画技法，扩大画题，除了绘制宗教画外，还绘画西方风俗画。著名者有《泰西王侯骑马图》、《泰西武人图》、《洋人奏乐图》、《师父二童子》等，巧妙采用西洋画的阴影法来描绘人物，形象栩栩如生，学习西洋画技法已达到圆熟的地步。在运用西洋画技法画风俗画的同时，也采用日本画的技法描绘西方船只入港和西方人赴日情景的风俗画。

伴随布教而展开的文化教育活动中，还有一项重要活动就是传播西方学术，首先是医学，西方教会于弘治三年(1557)起先后在日本丰后、长崎、京都、大阪堺市和歌山等地创建医院，按西医学分内科、外科等，为大众治病和传播医学常识，还办培训班培训日本医师。接着是传授天文学，于庆长十六年

(1611)在京都开设教学院，讲授天文学、地理学和数学，宣扬地动说、天体观测法、地理测量法和航海技术，给日本人增加了新的科学知识，比如日本人于当时就开始在日本实地测量，制作日本地图，带来了新的学术的进步。

丰臣秀吉继信长之后执政初时，还没有马上改变对天主教的政策，还让天主教首次在大阪城内建立教堂。但天正十五年(1587)完成征伐九州，将注意力从大阪堺市转向九州，以博多为基地，更多地关心与我国明代的贸易，同时从朝鲜输入制陶技术和铅字木版印刷技术。与此同时，秀吉面对西方异教的无孔不入，惧怕它们会妨碍封建社会的统一，竭力想将对西方的贸易和宗教分离，但已不可能，就强调日本是神国，不可信邪法，于是便突然宣布禁止天主教的活动，限令西方传教士二十日内离开日本，收回教会的领地长崎，开始了排斥西方异教。秀吉发动了两次侵略朝鲜，引进了陶瓷器和算盘，不仅发挥计算的功能作用，而且有利于数理观念的加强。此后，秀吉对西方通过传教士推行殖民地政策存有恐惧感，于是加大禁教的力度，于庆长元年(1596)逮捕二十六名传教士和信徒处以极刑，这是震惊日本海内外的有名的“二十六圣人殉教事件”。尽管如此，仍无法阻止以天主教为先导的西方文化洪水般的涌入。于庆长五年(1600)全国传教士已达一百零九人，信徒达七十五万之众。

随着天主教的空前深入民间，西方的生活方式也接踵而至，从穿西服、雨衣，戴洋帽、眼镜，使用床椅和钟表，乃至吸洋烟等西方生活习惯，渗透到日本人的日常生活之中。随之，引进了外来语尤其是葡萄牙语的单词，比如パン(pan，面包)、サラサ(sarasa，花布)等等，开了引进西方外来语的先河，如今日语中，西方外来语，尤其是人文学科和自然科学的西方外来语

占据很大的比重，而且出现了迅增的趋势。

近古后期日本文化最明显的特质，就是开始受容西方文化。这是日本走向现代化前重要准备的历史时期。所以一位日本学者说："'种子岛'是桃山时代的推进轴的同时，也成为将这个时代通向现代的联结轴。"因此，这一时代的文化并没有因为这一时代的政治史的结束而终结，在许多方面于江户时代仍保持着深刻的影响，并有所进步和创新。

这一时期，引进西方文化，与本国文化不断产生异质的对抗。德川幕府初期因为需要发展海外贸易，故一度未继续推行秀吉颁布的禁令，鼓励传教，乃至渗透到农民阶层，甚至为了护教，出现了批判反对儒佛和传统的神道的倾向。

但是，荷兰为了取代葡萄牙对日贸易的地位，排斥他们在日本的势力，其国王致函德川家康，中伤教会的传教士，说传教士唆使日本教民制造内乱，征服日本。于是幕府于庆长十八年(1613)下令全国禁教，驱逐葡萄牙传教士，焚毁天主教堂，将葡萄牙商馆及葡萄牙商人全部迁至长崎附近的一个离岛。尤其是宽永十四年(1637)当岛原地方信仰天主教的农民揭竿而起反对封建地主的残酷剥削，德川幕府感到天主教与农民起义结合，日益威胁其统治的根基，于是采取通过让信徒踩踏圣像来证明自己改变信仰，凡不从者作为拒绝改宗而处以极刑。从此禁教更加严厉，促进实行锁国政策。

与此同时，为利用科技实现富国强兵的国策，在锁国的情况下，一方面维持与我国明代的贸易，出口白银等矿物，进口生丝棉布及书籍。幕府为加强管理，给商人发盖有朱印的通商许可证，所以当时的通商也称"朱印船"贸易；另一方面开洋书之禁，通过当时与海外维持少量贸易的渠道即惟一的对外通商港口长崎的荷兰语翻译，引进荷兰的文献，从那里吸收西

方的知识，所以通称兰学。他们特别注重引进西方实用价值的学问，首先是医学、历学、天文学、语言学、冶金学和技术等。比如著译语言学方面的《荷兰文字略考》、《兰学阶梯》、《兰日辞书》；吸收近代医学、解剖学，撰著《荷兰本草和解》、《脏志》、《解剖新书》；介绍哥白尼(Copernicus)地动说，译著了《荷兰地球说》、《天地二球用法》，以及翻译西方的技术书，比如实用技术的《实用机械学基础》、冶金术的《泰西七金译说》、造船术的《蒸汽船》等。幕府还在江户设立洋书翻译局，译出《日用百科大书》，这是日本的第一部百科全书，对于普及实用科学知识起到了很大的作用。

通过洋书获得技术知识的同时，从荷兰、英、法招聘技术人才和输入反射炉、高炉成套设备，修建长崎钢铁厂、横须贺钢铁厂、鹿儿岛机械纺织厂、江户和鹿儿岛的蒸汽船厂、玻璃器皿厂等，向实用化发展，开始由传统的手工业生产转向机械工业生产，催生着日本的现代产业技术，这起到了下一时代——明治时代推进现代化的实验场那样的作用。

引进西方自然科学和技术文明，不可避免地带来了西方的实证主义精神、合理主义思维方式、民主观念和自由平等意识，扩大了人们的视野，存在冲破封建主义思想牢笼的可能性。比如安藤昌益对儒、佛、国学的批判和反对德川幕府体制的身份差别；山片蟠桃的揭示日本的思想封闭性，在哲学上独创无神论等。这与幕府的思想统治是水火不相容的。特别是当民间洋学者用西方人本主义思想作为武器，进一步批判幕府和其赖以统治的封建主义思想时，就引起了幕府统治者的嫉恨。他们为此采取压制甚至镇压的政策，制造了多起事件，以阻止兰学的继续传播。其中两件最重大的事件：

一件是文政十一年(1828)的“西博尔德事件”,德国人西博尔德(Siebold, Carl)在长崎郊外开设诊所兼学塾,向日本学生教授天文历学、地理学、医学的同时,传授了西方科学的实证主义研究方法,促进兰学研究水平的提高。但西博尔德为研究日本收集资料,内中有一本日本地图,就于翌年被当局驱逐出境,其友人及弟子也遭株连,或被捕入狱,或销声匿迹。

另一件是历史上有名的“蛮社之狱事件”,渡边华山组织兰学研究小组,聚集一批青年,学习西方的军事技术、医学、数学等新知识,华山发表了《慎机论》,主张开国,并批评幕府的政策,最后于天保十年(1839)遭到了镇压。小组成员有的被捕,有的被突然袭击死亡,华山被驱回原籍软禁,最后自杀身亡。后来的文献记载:官吏企图消灭兰学,但凡接触兰学,其罪轻其罚重。

引进兰学的先驱者之一的新井白石主张将引进西方科学技术与天主教文化分开来理解,他拒斥西方宗教而承认西方科学技术的价值,他本人也努力引进西方历法和世界知识,并写了《西洋纪闻》,编撰日本近邻边境的地方志,还积极介绍西方的科技文化。其后日本便采取摄取西方科学优越的部分,佐久间象山提出“东洋道德西洋艺(技术)”的口号,就是当时日本对待西方文化的基本态度。

可以说,近古后期,兰学在日本的传播局限于物质文明,促进表层文化的革新,涉及有可能引起深层文化变革的西方现代精神文明,就难以传入日本。一时勃兴的兰学,在幕府的不断阻挠和镇压下,日渐式微。直至19世纪中叶幕末开国以后,除了荷兰之外,还与英、法、德、美诸国开展外交和贸易关

系，英、法、德语取代荷兰语，成为主要学习的语言，同时大量引进欧美诸国先进的科学技术，开始研究西方的人文科学和社会科学，出现福泽谕吉、中江兆民、加藤弘之等一批先觉者，将兰学扩展为洋学，对于推进维新运动起到了启蒙的作用。

值得再强调的，就是引进西方先进的铅字印刷技术，改进原先从中国引进的印刷技术，使印刷物在数量和质量上都有了很大的发展，这对于文化和文学的普及，走向庶民化和大众化创造了物质的条件。

文化基本特征之四，国学的复兴与儒学日本化。

近古后期即江户时代，对西方近代科学技术的热情高涨，开始引进自然科学和某些人文社会科学的独立学科，但对国学的关心不仅没有减退，而且淡化它作为特权阶级的学问性格，出现了许多民间的国学者和复兴国学的势头。所谓国学，一般称为古学，就是在外来文化思想的冲击下，试图以文献学和实证方法论，来研究包括所谓“神代”在内的日本古代历史、典章制度文化、古代文学，尤其歌学以达到恢复日本固有文化及其精神的目的。

室町时代末期江户时代初期，日本已存在尊重古典的风潮，武士、町人也十分倾向古典。然而，与日本文化复兴相伴而生的日本古典主义文化思潮形成比西欧稍晚，萌芽于 17 世纪末，完成于 18 世纪元禄时代。原因是西欧早于 14 至 16 世纪文艺复兴运动开始之后，古典的思想和风格已经从传统的宗教的束缚下逐步解放出来，被人们重新发现而获得再生，展开新的人性解放运动，加上其基本文化精神是理性至上，以理智作为尺度来衡量新的人的个性观，具有哲学的性格。而日本在这一历史时期，佛教深深渗透到日本各个阶层，儒学和武

士道文化已经建立了完整的思维体系，先后确立了寺子屋和藩校的教育制度，缺乏探求人性的自觉，加上日本学术体系的理性和理论贫乏，基本文化和文学精神是感性至上，致使以理性至上为基本特征的古典主义的发生处在滞后的状态。

17世纪末至18世纪的江户时代中后期，现世主义在日本社会作为时代思潮而广为流行。在学问上，往昔学问的中心是儒学和佛学，如今掀起一股探索历史热，从上层阶级到一般市民探求历史知性的欲望非常强烈，合理主义成为他们的基本的思考方法，连对古代传说的怪异也企图做出科学的合理解释，随之而来的人本的自觉也得到了承认。同时合理主义的发达，批判了主观唯心主义的朱子学，将重点从主观的“义理”位移到客观的“真实”上。加上对西欧近代科学的热情的高涨，开始引进自然科学以及人文科学，包括历史学、地理学、语言学、考古学和民族学等独立的学科，但却没有减少人们对日本的关心，相反地对日本尤其是日本的历史和古典的关心更加迫切。同时期的武士和町人文化中的性爱主义和劝惩主义的思潮，肯定语言的通俗和文学教化的功能，对当时的文化是很大的冲击。作为对这种时代思潮的对抗意识，考察古代文化意识便成为一种主题。这是这个时期最具特征的变化。

上述变化也给日本文化带来一个破坏与重建的问题，即带来文化的复兴问题。所谓文化复兴，就是复兴古代文化精神，同时又揳入新时代的新精神。在日本，作为文化复兴的一环而展开的古典主义，就是“国学”的复兴。日本“国学”的萌芽首先是从批判近古以来建立的新儒佛思想体系开始，重点批判朱子学的劝善惩恶文学思想压抑和扭曲人的真情，企图将人的真实生活从它们的束缚下解放出来，由此阐明人生的

真实。可以说，这是日本人文主义的初步展开，完成了日本近古的第一次关于人性理论的整合。

因此，复兴"国学"成为文化复兴的中心问题。这一复兴国学由契冲开拓，经过荷田春满、伊藤仁斋、荻生徂徕、贺茂真渊的承传和发展，最后由本居宣长集大成，完成成型的古典研究体系，至平田笃胤，问题开始异变。所谓"国学"，《倭训桀》解释"国学者，倭学也。有神学，有歌学"。"国学"即一般称作古学。古学者们在外来文化思潮的冲击下，以文献学和实证学方法论，通过日本古典文献，主要是《古事记》、《万叶集》以及《源氏物语》来研究日本古代的历史、制度、文化、文学等，特别研究古典的语言学，以探寻和恢复日本固有文化及其精神为目的。

古学者们的主张虽因时间和因人而存在微妙的差异，但他们的古典主义的基本特征可以归纳为如下几点：

（一）他们企图在近古以新儒教为中心的外来文化占据着日本思想、文化和文学空间面前，从古学中找到立国之本，重新恢复和弘扬日本本土文化，以重建日本精神的支柱。为此他们高度重视日本古代文化和文学，表现为对以《古事记》、《万叶集》为代表的古代典范作品的尊崇，以及对以古代典范文学为基础的历史传统和古文化精神的敬重。他们一些人，比如仁斋、徂徕等反宋儒朱子学而不反孔孟之古，同时在理论和实践上以古典（以日本古典为主，也借助中国古典）为规范。近古的日本古典主义思潮，就是以古学论作为思想背景的。

（二）提倡文学的本质是道人情，追求人情的自然真实的表现。但这里所说的自然真实不是指客观物质世界的自然真实，而是指经过主观选择的对象人之性、人之情和人之心的自

然性和真实性，即从求真出发，以情趣为目的，但必须与纯风良俗相一致。

（三）主张人情的真实是文化的最高意义，也是人格完成的一个重要方面。他们不仅挖掘和继承了古代以来日本的自然本位的神道精神及其“真实”思想，而且赋予它具有近代的诸要素，比如人本主义、人道主义的要素，尊重人的自然生命，积极肯定人性，是有其适应时代发展的合理性的一面的。

（四）采取文献学方法研究古典，是日本古典主义的一大特色。它主要通过古语及其表现的研究来探明古代的事实与精神，且从文学而及于古道。同时承认古语的定型，从而强调日本语的优越性，还摒弃平民大众的口语，而采用典雅的用语，这是存在偏颇的一面的。而且复兴古学的运动从古语发展到古道、从文化发展到政治，更存在其历史的局限性，它企图通过古典文献的研究，以古代天皇制政权为巩固其统治体制而创造出来的神话和传说，作为其“神皇之道”的理论依据，尤其是后期，与昂扬狭隘的民族意识结合，便完全拂去文化要素，离开了学术研究的轨道，把古学意识形态化，带上复古主义、日本主义的倾向，存在严重偏颇的一面。这样就可能出现运动的创始者们所预料不到的结果。比如在幕末的政治危机中，企图掀起一场复古倒退的政治运动，平田笃胤以重视政治实践为契机，就利用古学排外复古的皇统精神，宣扬日本民族和日本文化的优越性，以及尊王攘夷思想和所谓大和民族精神。近现代的日本也利用了古学这种狭隘性重复着这段历史。

日本近代史学者远山茂树等人主编的《近代日本思想史》一书中指出：“国学家们的立场既然不是人民的立场，那么这种学问本身就很容易地孕育陷入专制主义、神秘主义的倾向。

而且所谓国学，在批判儒教表面上的合理主义的同时，一味主张恢复感情至上的人性，因此它就包含着一种感情至上的非合理主义的弱点。所以国学就具有了不仅否定儒教的合理主义，而且存在否定一切合理主义的危险性。”①

第三节　文学变革的轨迹

日本文学从古代向近古发展的全过程，发生了重大的变革。而这种变革又是在上述的大文化背景下进行的，起到了与整体文化变迁相辅相成的作用，具有以下几方面的重大变革：

(一)两种异质文学的对立、并存与消长

近古初期公家的与武家的两种异质文学暂时(约莫三四十年)存在对立和并存的局面，以公家(朝廷)为代表的贵族阶层对古代文学仍抱有憧憬，怀古和尊重传统，撰写了有关《源氏物语》、《伊势物语》等古典的注释书，兴隆古典的研究；一方面对古代的和歌乃至歌论、歌学仍抱有异常的热情，编撰《新古今和歌集》，反映贵族对现世——“末世之法”的慨叹和对过去文化传统的憧憬，追求感伤的象征表现，保持公家文化残映的美。另一方面，物语文学继承平安时代的物语传统，模仿《源氏物语》文体，加上新的题材，创作拟古物语，主要哀叹公家社会的没落。这些拟古物语主要出自男性手笔。与《源氏物语》等平安王朝物语出自女性之手，及表现内容都不同，其

① 《近代日本思想史》(第一卷)中译本，第14、15页，商务印书馆1992年版。



后甚至发展到指责《源氏物语》有伤风化伦理，认定为“淫书”。

诗歌亦然，虽然前期古代和歌仍延续，带有一定的惰性，继续敕撰了《风雅和歌集》（简称《风雅集》）、《新千载和歌集》（简称《新千载集》）、《新拾遗和歌集》（简称《新拾遗集》）、《新后拾遗和歌集》、《新续古今和歌集》（简称《新续古今集》）等五部仍具有贵族和歌性格的敕撰集，反映了对古代和歌的眷恋。但是，另一方面，又努力开拓多种的表现，兴起自撰私家和歌集，比如《山家集》、《风叶和歌集》（简称《风叶集》）、《草庵集》等，同时藤原俊成、藤原定家等公家的有志者进行歌论、歌学的变革，《近代秀歌》、《每月抄》、《无名抄》等一批歌论书问世，提倡“词慕古，心求新”的主张，以“有心体”、“幽玄体”为主核的歌体，创造了一种超现实的象征诗风，并且完成歌学的体系化。《新古今和歌集》（简称《新古今集》）则在此之前已率先表现了独特的以“幽玄”为体的象征性歌风，足见公家的文学仍占有一定的地位。源赖朝的次子源实朝撰著的《金槐和歌集》（简称《金槐集》），忠实地贯彻定家歌论的精神，十之八九属新古今的歌风，万叶歌风较少，贵族歌坛渐趋瓦解。

与此同时，为了适应武士阶层的爱好，以和歌为母胎诞生了独特的新艺术体裁——连歌，各地武士十分重视这一新的诗歌形式，以优厚的待遇，长期招聘宗匠教授连歌，连歌开始在武士阶层和民间同时流行起来。特别值得注意的是，民间的连歌不拘泥于和歌的传统形式，自身无一定格式，即兴吟颂。连歌的发展意味着民间艺术的兴起。

连歌从育成到走向繁荣，产生了许多优秀的连歌的歌人、歌集，有代表性的是：二条良基编撰《菟玖波集》和连歌歌论书《筑波问答》，后者用问答的形式论述连歌的起源、沿革、作用、百韵、千句运作等问题。他还与救济、周阿一起制定新的连歌

定式，并称为“三贤”。其后，宗祇编纂《竹林抄》，收入被称为七贤的智蕴、宗砌、行助、能阿、心敬、专顺、贤盛等七人的连歌作品，并以此作为主要资料，撰集了《新撰菟玖波集》等，完成连歌的新样式。更重要的是，形成这个时代连歌的幽玄、有心的主要美理念，开辟了前人未有的清新句风。当时流行的绘卷、四季屏风画也有不少题上连歌，足见其普及的程度。

可以说，这一时期的诗歌，在一个相当长的时期内贵族仍保持其和歌的传统，继续编辑敕撰和歌集、和歌歌论书，并没有完全失去昔日的权威，而武士阶级则发展连歌，促进诗歌普及和民众化。这是二元文化并存的典型例子。

就整个近古日本文学发展史而言，王朝文学与新兴的武士文学两种异质文学的对立和并存的过渡时代，两者的消长是渐进的，不是后者迅速取代前者，而是逐渐使前者变容变质，不断消除旧的因素，增大新的因素，是在不变中的变。比如在和歌、物语、说话集、随笔等旧文学形式增加新的因素，使之变容变质而继续发展。

在历史进程中，近古时代武士文学扮演着重要的角色。近古后期，町人文学也参与其中。武士的武道以儒学的道德作为基准，规定武士的道德义务，比如忠主君和以身殉职。当时的武士道德修养书《叶隐》就集中反映了这一点，是追求理想主义的。武士文学也大多贯穿儒学劝善惩恶的思想。然而，町人则更多地尊重自由、人的本能和追求现世的享乐主义。文学上也反映武士和町人这两种不同的潮流，彼此对立，起伏交错，也互相透渗与融合，比如净瑠璃是町人文学，也渗入武士的理想主义，除了人情之外，加入了许多义理的因素。这一时期，武士和町人在错综复杂的观念中，创造出适应新时代发展的新的文学模式，大致也分属于义理与人情这两种类

型。比如古净瑠璃、读本属于以宋学的文学三论(载道论、劝惩论、玩物丧志论)为主的理想主义文学,贯穿劝善惩恶的文学观,从曲亭马琴到十返舍一九等是最典型的。浮世草子、净瑠璃、歌舞伎剧本属于以人情为主的现世享乐主义文学,井原西鹤和近松门左卫门的文学是最有代表性的。总之,这一时期的文学,交织在义理与人情的矛盾与交融之中。

(二)英雄叙事诗的战记文学的兴起

物语文学产生于古代平安时代,到了近古武士阶级兴起的镰仓时代,无论在内容上或形式上都发生了根本性的变化。平安时代的物语文学多出自宫廷女官之手,俗称女房文学,是以宫廷贵族为对象,题材以宫廷贵族生活,特别是恋爱生活为主。这一新的历史时期的战记物语则由宫廷外的职业艺人创作的,以武士为对象,主要描写中世贵族社会的没落、封建主义革命给社会带来的变革,特别是12世纪战乱时代的武士英雄业绩。其主要构思是由佛教的无常观、因果思想和儒教的道德观所支撑。这类物语的文体使用汉语、佛语、俗语,以叙事文为主,夹杂重叠对句、七五调韵文,形成散韵混合体。战记物语作为一种新的文学形态的出现,是日本文学史上的一次重大变革,迎来了英雄的叙事诗时代。

战记物语草创期的先驱作品是《将门记》,描写平定天庆三年(940)平将门之乱的始末,以及反叛的平将门的英雄事迹和悲剧命运,创造了叙事文学的新模式,成为战记文学的原点。后续的作品还有《陆奥话记》。

但近古进入武士社会以来,战乱频仍,日本全国不断出现英雄的武士功勋,同时人们发现武家的积极性格和对现实的客观认识,创造了战记物语的新模式。战记物语完成期的主

要作品有《保元物语》、《平治物语》、《平家物语》、《承久记》，这都是出自宫廷外的职业艺人之手，取材于以贵族和武家的对立和战乱的史实，比如保元之乱、平治之乱、平源会战和承久之战等，将它们物语化，故事结构大致上都是先写战乱事件发端，战斗经过，后写事件挫折，讴歌武士的壮烈世界和宿命的悲剧命运，塑造了众多的忠勇的武士形象，表现了变革期特有的积极行动和人物造型，堪称"四部会战书"。这四部战记物语，均由琵琶法师说唱，又称"说书"，或"说唱文艺"，具有很强的即兴性。

《平家物语》是战记物语的最高杰作，被日本文学史家誉为"描绘时代本质的伟大民族画卷"。它描写了新兴的平氏与宫廷的对立、宫廷的阴谋与源氏的卷土重来，平氏、源氏两大武士集团大会战、平氏失败与灭亡的全过程，反映了镰仓时代风云变幻的武士社会变迁，以及地方武士崛起的风貌。作者以"诉说世事本无常"开始，以"永归净土"结束，表现了当时新佛教流行的"末法"和"诸行无常"的思想，同时在描写武士的国与家、君与臣的选择上也表达了儒家的忠孝伦理观，形成了中世武士的审美价值取向。《平家物语》强化了战记作为武家文学的性格。

这部战记物语成书当时，由琵琶法师以地方听众为对象广为说唱，不同版本多达二百种，书中很多感人的故事已是家喻户晓。现存的《平家物语》古抄本还带有曲谱，称作平曲。它的最盛行期是镰仓后期和室町初中期的十四五世纪，还出现了物语僧，与琵琶法师不同的是，他们是以京都为中心的武将和贵族为说唱对象。所谓"物语上乘也，以之为艺"，物语作为艺能之一而得到承认，它成为其后谣曲和各种文艺的母胎。

与《平家物语》相同题材的有《源平盛衰记》，比《平家物

语》规模大的有《太平记》，但故事的戏剧性都不如《平家物语》。

(三)文学走向多样化、庶民化和大众化

作为实际统治地位的武家，经历了南北朝七十余年的纷争，和室町时代武家的内乱，掀起了“下克上”的风潮，即下层抗命于上层、地方武士和农民起义等，力图打破旧的秩序。庶民阶层的地位得到提高，民间文学和民间艺能也得到青睐，新的文学模式不断涌现，完全摆脱贵族文学只有少数人享受的局面，从而文学走向庶民化、大众化。比如在足利将军的鼓励和支持下，作为日本最早的戏剧的能乐，经观阿弥、世阿弥之手，汲取先行的诸艺能而诞生，在寺院和神社表演，享受者为僧侣及庶民大众，获得了长足的发展。上述的连歌，在既是朝廷的太政大臣又是足利三代将军的权力核心人物的二条良基的协助和促进下，得到武士阶层的广泛欢迎，很快地普及开来。同时，为了适应新兴阶级的需要，还诞生了其他许多新文学，包括狂言、御伽草子等新文学模式，反映了庶民的种种爱好，在武家、隐者、町人各阶层都拥有广大的读者群。特别是狂言对大名和上层僧侣的讽刺，给庶民带来一种新鲜的解放感，这正是当时“下克上”社会文化风潮在文学上的反映。

近古后期，经长期战乱而获得了和平生活，加上印刷走向商业化，为政者也重视文化和文学，连武士也在自己的家臣中培养文化人和作家，来编撰自己的武业。这些作者也创作一些物语等作品，以娱主君。同时，随着町人阶层的社会地位的提高，经济实力的增强，庶民教育的普及和识字率提高，以庶民为对象，描写庶民本身的生活和理想作为题材的作品日渐增多，文学技巧也日臻成熟，出现了松尾芭蕉的俳谐、松永贞

德和鯛室贞柳的狂歌、井原西鹤的浮世草子、上田秋成和曲亭马琴的读本、式亭三马和十返舍一九的滑稽本、山东京传的黄表纸·洒落本、为永春水的人情本、近松门左卫门的净瑠璃·歌舞伎剧本、鹤屋南北和河竹默阿弥的歌舞伎剧本等,创造了多彩的文学模式。作者大部分是武士、僧侣、町人、艺能人出身,但他们都以描写大众生活为己任。

(四)新佛教文学和禅林文学的兴起

新佛教的兴起,与前一时代贵族的旧佛教不同,普及于各个地域的广泛阶层,影响到文化整体的发展,文学变革也尽在其中。贵族文学在与武士文学的对立与融合,走向式微的过程中,武士欠缺文化的训练,承担当时文学的重任者是僧侣,在僧侣大众中新兴了隐者文学,逐步超于贵族文学,在文坛上与上述武士文学,平分秋色,成为日本近古文学一支重要的新兴力量。尤其是新佛教的禅宗对当时文学的影响是巨大的。不仅产生了有特色的随笔、日记、纪行文,比如鸭长明的《方丈记》、吉田兼好的《徒然草》、松尾芭蕉的《奥州小道》等;而且兴起了佛教说话,比如《宇治拾遗物语》、《古今著闻集》、《十训抄》等。

与此同时,作为新佛教的主要一派的禅宗,对近古文学尤其是俳句和这时期的日本汉诗文的影响是很大的,达到了"诗禅一致"、"禅文一致"的境地。在俳句方面,松尾芭蕉的俳句和俳论自始至终是贯穿"禅寂"的情趣,出色地达到"俳禅"浑然的意境。还有西行的和歌、心敬、宗祇和救济的连歌也是流贯着禅的幽玄精神。同时期雪舟的水墨画、利休的茶道,以及流行的草庵式茶室和枯山水庭园,其形式不同,但其艺术精神以禅为根底是相通的。

近古日本汉诗文，在禅僧、特别是在镰仓五寺、京都五寺的禅僧中先后盛行起来，进入全盛期。由于中国的寺院都建在山中，“山”也是“寺”的意思，故日本仿此将镰仓的五寺和京都的五寺称为“五山十刹”，简称“五山”。镰仓、京都的五山禅僧，都兼通禅儒二学，并勤学中国诗文。当时由于水墨画的流行，需要画题，于是他们流行起题写偈颂、汉诗和美文来，这便成为五山文学之源。从广义来说，五山文学包括诗文和骈文的创作，代表近古日本的汉诗文的主流，也代表着禅林文学。五山文学遥遥领先于近古的和歌等其他文学模式，在日本文学史、文化史上占有极其重要的位置。

同时一批具有汉诗文教养的宋元僧一山一宁等赴日，及一山一宁的留宋元弟子梦窗疏石、虎关师炼、雪村友梅等归国，传播大陆禅林尊重文笔的风气，刺激了这一时期汉诗文的创作，出现了独立的诗文集“外集”这一独立形态的汉诗集，其中梦窗的《梦窗国师语录》、虎关的《济北集》、雪村的《岷峨集》，以及中岩圆月的《东海一沤集》等收录的诗赋和文章，已培育出具有个性感动的表现。尤其是雪村的汉诗多是绝句和律诗，成为五山诗的典型。

室町幕府于1386年正式将五山制度确定为新的宗教政策，将京都的五山作为官寺，加以积极保护和扶持。在这种情况下，五山不仅获得宗教的繁荣，并且积蓄了一批文学僧，拥有自己的汉诗文创作的实力，完全从前期的“语录”分离出来，成为独立的汉诗文形态，五山文学进入全盛期。这一时期，在官寺制度的制约下，许多五山诗僧与室町幕府将军和上层武士接近，脱离禅林的淡泊诗风，倾心于清闲高雅的诗文。五山文学走向了纯文学化。

被誉为五山文学双璧的，是义堂周信和绝海中津。义堂

周信对儒学和汉文学造诣颇深，他的《空华集》"诗禅一味、禅文一味"的性格，被誉为五山文学顶峰之作。绝海中津进一步发挥了义堂风格，但他的《蕉坚藁》几乎没有写宗教性题材的诗，大多是写送别诗、赠答诗或咏景诗，比起他的诗作来，他在四六骈俪文方面，更显出其纯熟和洗练，并成为四六骈俪文做法的大家，重视文学性、艺术性多于宗教性，影响及于五山文坛。

在五山汉诗文走向世俗化，堕入美辞丽句的玩赏物的时候，脱离了五山禅寺生活的一休宗纯对这种风潮加以反驳。他在《狂云集》中充满了对五山衰落的慨叹，对当时禅林腐败和颓废风俗的批判、揶揄和嘲骂，以及对庶民疾苦的关心和同情。

五山文学是在禅林的特殊大环境下的产物，似疏离社会、孤立于近古文学发展而存在。然而，实际上，五山文学的兴隆，与室町幕府封建制的确立是并行的，实现了当时古典的、贵族的和地方的、庶民的两种对立文化的融合，对于当时的政治、文化乃至人生观方面都产生不可忽视的精神上的影响。

但是，也不能忽视近古后期即室町末期江户时代，传入以天主教为代表的西方近代文明，也开始动摇佛教的绝对权威，同时培养町人追求自由与现世享乐的精神，树立了新的女性观、恋爱观、婚姻观等。在文学方面出现了性爱文学，体现了对现实的冷峻把握和对人性的热烈追求。町人文学到了烂熟期，逐渐失去初期的品格，一味采取戏作的文艺态度，从而流于卑俗和类型化，走向了式微。

（五）禅文化精神育成近古的审美主体

自镰仓时代末期至室町时代末期，经历了一个多世纪的

战乱和人的生灵涂炭造成的积怨，社会的剧烈变革，人心的躁动，带来了内在生活的不安，末世思想与无常思想泛滥，造成一股强大的悲观厌世的时代思潮。人们信仰超人力和自然力的神秘东西的存在，因而禅宗否定一切“旧”有而获得新“有”的哲理，以及超越理智分析的“不立文字，以心传心，见性成佛，教在外传”的“悟道”精神，其影响超越宗教领域，而及于整个文化生活的各个方面。也就是说，禅的思想，不仅作为宗教，而且作为文学艺术思想乃至整个文化思想而受到敬重。从某种意义上说，这一时期禅文化精神对文学思想和美学思想的发展起到了决定性的作用。

由于禅宗对文化思想的深刻影响，到了这一时期，包括审美意识在内都完全禅宗化。具体地说，在审美意识方面，由古代以真实、物哀为主体的审美观，转向这一时期以空寂（わび）的幽玄、闲寂（さび）的风雅为主体的审美观，而且空寂和闲寂的美意识渗透到日本艺术生活和精神生活的各个层面。

空寂与闲寂的精神是相通的。空寂的含义是幽玄、孤寂、枯淡；闲寂的含义是恬淡、寂寥、古雅。作为美理念，在萌芽阶段两者的含义是混同的，都是一种非常近似的感情状态，即由于人对生的欲求得不到满足而产生的苦恼，深深地渗透到心灵时的感情状态。而且在日本人的美意识中的“寂”包含更为广泛、更为深刻的内容，主要是表达一种以悲哀和静寂为底流的枯淡和素朴的美，一种寂寥和孤绝的美。这些都是属于主观感受性的东西，单纯表现主观的情愫，与禅宗精神有着深刻的联系。就其文化特质来说，主要是观想性的（佛语，自身心性中的佛性），带上浓重的精神主义、神秘主义的色彩。

空寂与闲寂两者从混同到完全分离，在美的性格上就存在细微的差异。空寂以幽玄作为基调，充满苦恼之情，更具情

绪性，多用在生活艺术上。闲寂以风雅作为基调，充满寂寥之情，更具情调性，多用在表现艺术上。许多日本学者认为，空寂与闲寂作为美理念，其意义是非常暧昧的，只能神会，不可言传。

先就室町时代的空寂的幽玄美来说，它的形成与发展与禅宗思想是密不可分的。禅宗以“悟”为目的，悟的体验是超越理智分析的神秘存在。因此悟是带神秘的色彩，作为艺术和美的表现时，就产生空寂的幽玄美。

这种空寂的幽玄美理念最早发于歌、歌论，在《万叶集》时代，与闲寂的风雅美是未分离的。10世纪末期的《古今和歌集》的歌，直接贯穿空寂的幽玄思想，它包含生活各个层面的种种失意所产生的情调，是以生活的不如意为基础的，尤其是通过自然来独自表现自身的空寂，比如佚名歌人的歌曰：“秋夜露水格外寒，草中虫鸣甚空寂”；僧正遍昭的歌曰：“空寂人在树下停，不能长荫叶飘零”，两首歌从虫的空寂到人的空寂，都是表现人的哀伤、苦恼与忧郁所表露的空寂情绪，具有幽玄的象征意义。其汉文序就将空寂的幽玄引进歌论，提出“兴入幽玄”论，其后许多歌论多引用空寂的幽玄之说。这里的幽玄是属于情绪性，与精神、感情性相连的，是以感动的心作为基础的。

最具代表性的是，室町时代的歌论书《正彻物语》。作者正彻以幽玄作为咏歌的最高理想，以禅的精神深化了前代歌论者的幽玄和有心的理论，他在书中写道：“幽玄者，人人内心应有，进而用词表达出来，心里应有鲜明的理解，只把漂泊之体称作幽玄体。”他强调了幽玄的“有心”，也就是引进了禅的“心中万般有”的精神，不仅在于人“有心”，连自然也“有心”化，幽玄就带有一种异端的飘渺感，一种无边无尽的心灵宇

宙。

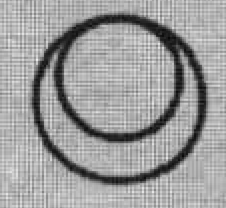
幽玄是由朦胧和余情两大因素构成，毕竟是难以用言词表达的。可以说，正彻通过幽玄而产生"有心"观念，创造了一个神秘的超现实的世界。幽玄与妖艳、余情、朦胧、空寂诸多因素的联系，逐渐形成了以幽玄为中心的象征的空寂审美意识，成为古代浪漫的"物哀"审美理念，向近古象征的空寂幽玄审美理念转变的重要契机。空寂作为幽玄审美意识的主流，在各艺术和生活领域，尤其是在能乐、绘画、枯山水庭园、茶道等方面，构筑起空寂的幽玄美的世界。

闲寂从空寂分离出来，形成以风雅为基调的闲寂的风雅美，比空寂的幽玄美的形成稍晚些。闲寂的含义从眷恋人情的寂寞感开始，逐渐脱离人的感情的单一范畴，到受自然景象诱发而产生的忧郁情绪。比如西行的一首咏月歌"抬头望明月，月光悲戚戚。心境顿凄切，枯野芒草寂"，表现了照射枯野的秋月，使人在心灵上受到"月之寂"的心寂色调的感染，顿然生起一股寂寞忧郁之情。这种感受在不言中，这样就会从"月之寂"的"心性"中发现一种闲寂的哀的情趣。可谓是"心深哀多"。可以说，西行以自然为契机，触及人情的闲寂，自然顺随人，人也顺随自然，人与自然浑然，进入"灭我为无"的最高境界，闲寂与禅完全契合，其中就寄托人的空漠的哀情。

到了江户时代，以松尾芭蕉为代表的俳谐艺术进一步发展了闲寂的审美情趣，创造了一种特殊的日本美的形态——以闲寂为中心的风雅美。这里的所谓风雅，不是指一般风流文雅之意，而是指日本人的美意识中自然感的美、自然风物之情。日本美还有许多形态，比如通俗文学的"粹"、"通"等，不过古代的真实、物哀和近古的空寂、闲寂占据着重要的中心位置，彼此相辅相成，形成日本美的特质，概括地表现了日本

审美观的整体。一位日本学者就物哀、空寂、闲寂三者在日本审美观构成方面的重要性形象地说：如果物语没有物哀的形象，茶道没有空寂的形象，俳谐没有闲寂的形象，就如同调膳忘却下作料。它们的美形态占据着日本美的心脏部位。

真实、物哀、空寂、闲寂拥有各自独特的美的内容，但作为美理念，其共同点主要是文化精神方面在起主导作用，以精神内涵作为其特征而得到强调。同时，这种独具个性的精神美，在不同历史阶段又呈现出种种的表现，而且其文化空间不仅限于文学、美学和艺术，还关系到宗教、道德、思维模式、生活感情等各个领域。其跨越的时间，也不仅限于近古以前，还超越时代而渗润到近现代，成为日本传统美的主流。这种美意识的深层，更具超时代的文化意义。



第一章 和歌革新与歌论的新超越



歌坛空前活跃与新歌风形成——《新古今和歌集》及其歌人——藤原俊成承前启后的歌学论——藤原定家与歌学体系化的完成

第一节　歌坛空前活跃与新歌风形成

古代中后期诗歌坛流行汉诗，和歌停滞八十余年。在各类文学的重新组合中，汉诗式微，和歌开始再昌隆，堀河院政时期创始了举行歌会“咏歌百首”的方法，以某一题类比如四季风物、恋爱、自然与人生等为中心组题咏唱，有的编撰成书传于后代，但大多没有成书。其后这种组题咏歌百首的歌会不仅限于宫廷举办，而且扩大及于官人家宅和寺社也经常举行，主题也不断扩大，有以年中行事、神祇释教者，也有以与中国有关者，比如“唐人”、“王昭君”等，乃至出现“戏笑歌”的咏

题。以此为契机，推动了和歌的再昌盛，为近古和歌的革新，脱离王朝渐趋公式化的和歌打下了基础，“戏笑歌”还孕育了其后连歌、狂歌、川柳的问世。

这种“咏歌百首”的歌会，以“堀河院御时百首和歌”开了先河。及至近古镰仓前期即13世纪初，以歌道名手后鸟羽院为中心的宫廷歌坛十分活跃。当时这类歌会最有人气的，一是在宫廷内举办的“后鸟羽院仙洞歌坛”，一是以宫廷周边举办的藤原（九条）兼实的“九条家歌坛”，以素负盛名的歌学批评家藤原俊成·定家父子两人或由定家一人作为指导和实际参与者。这些歌坛开始摆脱王朝贵族和歌优艳的人生游戏性格，逐步规范幽玄与有心的歌道，建立起这一时代以悲哀与无常感为中心的憧憬象征表现的新歌风。同时，后鸟羽院于建仁元年（1201）再设置和歌所，培养了许多新歌人，而且对老歌人也十分敬重，于建仁三年（1203）藤原俊成九十华诞并院宣以藤原定家等五人编撰《新古今和歌集》，变革和歌，将近古和歌推向了第一个高峰，将在下节另述。

继《新古今和歌集》之后，作为武家的将军、右大臣兼歌人的源实朝撰著了《金槐和歌集》（1213），在近古和歌史上开了武士家集的先河。集名之所以称“金槐”，“金”乃根据镰仓的“镰”字之偏旁，“槐”乃取自中国江淹《萧将军让司空并教劝启》中的“臣以为槐铉之任，百王攸先”的“槐铉”，以喻这歌集是镰仓时代大臣将军的家集之意，故又称《镰仓右大臣家集》。

源实朝（1192～1219），是右大将征夷大将军源赖朝之次子。自幼习歌，敬仰和入门藤原定家，将自己的歌作送给定家点评，并努力在歌作中贯彻定家在歌论书《近代秀歌》中的“词慕古，心求新”的歌学思想。实朝二十八岁上遭暗杀身亡，集中收入十八岁至二十二岁的歌作约七百二十首，分春、夏、秋、

冬、恋歌、杂歌等六类。他既继承《万叶集》的雄壮古歌调和《新古今和歌集》的幽玄新歌风，又创造了不少作为武士实际生活体验的歌，唱出：

武士们拉弓
霰子飞落护臂上
万箭齐飞出
呼啸射向正前方
落在那须筱原上

这首歌大胆采用武士的俗语，形象地再现武士拉弓万箭齐发，落在敌阵那须的小竹原野上，以直接抒发了武士豪壮的生活和感情，歌调雄健，富有武者的个性和气魄，给人带来一种新鲜的感受性。正如日本学者指出的："从文学史这一道山脉来说，《金槐集》可以说是一座孤立了的火山的喷火"①，它在近古和歌史上是特异的存在。

更不能忽视的是，近古新时期的歌会逐渐减少王朝宫廷歌会的娱乐游戏的性格，增加判歌的功能，强化了文艺批评意识，而且采取不同观点的评判者参与同一歌会的评判。这样，一方面促进对前代和歌特别是和歌渊源的《万叶集》的议论、注释和研究古代歌人的传记工作，比如藤原敦隆编纂的《类聚古集》、藤原仲实的《古今和歌集目录》，以及藤原盛房的《三十六歌仙传》等，尤其是藤原定家编辑的《小仓百人一首》集录八代集的秀歌；一方面撰著了新的歌学书，比如源俊赖的《俊赖脑髓》、藤原仲实的《绮语抄》、藤原清辅的《奥义抄》和《草袋



① 洼田章一郎等著《古典日本文学史》，第185页，筑摩书房1967年版。

纸》、藤原范兼的《和歌童蒙抄》和《五代集歌枕》等，这不仅为初学和歌者提供学习的资料，满足他们对和歌知识的欲求，而且对于引进新的歌语、规范歌道、促进和歌的变革和带动其后国学的研究，都起到重大的历史作用。

近古前期歌坛，以作为近古歌坛第一人的藤原定家编撰的《新敕撰和歌集》(1235)的问世为中心，展开新的一波敕撰和歌集的热潮。先后问世了《续后撰和歌集》(1251)、《续古今和歌集》(1265)、《续拾遗和歌集》(1278)、《新后撰和歌集》(1303)、《玉叶和歌集》(1312)、《续千载和歌集》(1320)、《续后拾遗和歌集》(1325)、《风雅和歌集》(1349)、《新千载和歌集》(1359)、《新拾遗和歌集》(1364)、《新后拾遗和歌集》(1383)、《新续古今和歌集》(1483)等，歌学史称"十三代集"。连同前一时代的"八代集"，并称为"二十一代集"。这是在《古今和歌集》以后经历约五百五十余年后问世的敕撰集。据日本学者统计所采录的歌超过三万三千首。① 近古歌坛在王朝物语文学已衰落的情况下，迎来了和歌的第二个高峰期。

新的敕撰集数量之多是空前的，但从质量来说，大多类型化。首先值得一说的是《新敕撰和歌集》，编撰者藤原定家(1162~1241)继承前代名歌人、其父藤原俊成的庭训和歌业，活跃在近古初期的歌坛上。定家宣称"红旗征伐非吾之事"，"吾只有存活在文艺之中"。他以和歌才是真正文艺之道的自觉意识，奉堀河天皇的敕令而编撰此《新敕撰和歌集》的。此集凡二十卷，收入一千三百七十四首，分为春、夏、秋、冬、贺、羁旅、神祇、释教、恋、杂歌等类别，歌人包括公家和武家或亲近武家者，主要歌人有藤原家隆、藤原良经、藤原俊成、西园寺

---

① 洼田章一郎等著《古典日本文学史》，第215页，筑摩书房1967年版。

公经、慈圆、源实朝、九条道家、藤原定家、纪贯之、和泉式部等。歌风脱离了古歌的华丽、纤巧，趋于简明、枯淡。它是继从《古今和歌集》至《新古今和歌集》的“八代集”之后第一部敕撰集。

继《新敕撰和歌集》之后，新的敕撰集撰者群的中坚，是定家的继承人藤原为家(1198～1275)。他继承定家开拓的新歌风，将“心、词、姿”作为歌的统合体，而不偏一体，以平淡美作为理想的追求，而贯穿于其奉后嵯峨院宣令单独编撰的《续后撰和歌集》中，以及合作编撰的《续古今和歌集》中。在这里有一段插曲，后者本来是宣令为家单独编撰的，但定家弟子藤原知家(莲性)、藤原光俊(真观)等认为藤原为家的《续后撰和歌集》重“实”，而主张尊重“花”、尊重华丽纤巧，所以试图恢复古语、稀语，恢复古风、异风，于是依靠宗尊亲王的权威，于开始编撰三年后，撰者追加了藤原基家、藤原家良、藤原行家、藤原光俊等四人，最终成为合作编撰。此集收录一千九百首歌，分类沿袭《新古今和歌集》，只是顺序有所不同而已。主要歌人有宗尊亲王、后嵯峨院、后鸟羽院、定家、为家、家隆等。

这一时期，歌坛是以歌系世家为中心，世代相传，从俊成→定家→为家，为家再相传三子，由此歌家分藤原为氏(号称二条派，相传藤原为世)、藤原为教(号称京极派，相传藤原为兼)、藤原为相(号称冷泉派，相传藤原为秀)三家。从古代到近古，日本和歌由“歌道”而发展为“家道”。

上述“十三代集”中，除了《玉叶和歌集》、《风雅和歌集》之外，大多为二条派的歌人所编撰，他们的歌风平板，凡庸，倾于保守，标榜要继承过去，试图维护歌坛的所谓正统。歌坛几乎为二条派所左右。惟京极、冷泉两家则趋于新倾向，代表歌人是为兼，主张清新、自由、具有个性的歌风，是和歌变革力量之所在。但是，在京极派和二条派的论争中，冷泉派坚持中立之

道。在歌坛新旧两派的论争中，除了歌风相异的因素外，还有政治背景的不同，当时皇统分为大觉寺统和持明院统两派，持明院派是支持镰仓幕府政权的，这样又加上纠缠于公家与武家的对立，歌坛新旧两派分别隶属不同政治的新旧两派，两者的对立就更加突现出来了。

京极派为首者京极为兼（1254～1332），随祖父为家学习歌道，出仕伏见院后，开始探索和歌新风，锐意变革和歌，并以定家晚年提倡的"有心论"为本，从事歌学理论研究，著有歌论书《为兼卿和歌抄》（1284），主张以心为主而词从之，强调自由吟咏实感，而不必拘泥于词，反对单纯追求形式。同时主张自然观照，以把握自然生命为最高的目标。

京极派获得伏见天皇的支持，由为兼撰《玉叶和歌集》、伏见天皇的第三皇子花园法皇亲自编撰《风雅和歌集》。两集积极贯彻为兼的上述歌学思想，不拘于一种样式，努力开拓多种的表现，代表了当时代和歌新风的存在，和歌变革的希望所在。

《玉叶和歌集》（简称《玉叶集》，1312）是由伏见天皇于永仁元年（1293）下敕令为世、为兼、飞鸟井雅有、藤原隆博四人编撰，但为世与为兼围绕是否采录古歌的编辑方针产生了歧见，为世辞退，不久飞鸟井雅有、藤原隆博辞世，为兼也由于介入政治争斗而被流放佐渡，编撰工作暂时搁置下来。至花园天皇治世后，为继续落实已退位的伏见天皇（持明院）的计划，召回为兼，于延庆三年（1310）重新将编撰工作提上日程时，保守的二条派代表为世状告朝廷和幕府，提出为兼不宜任编撰者，并且匿名发表《野守镜》指责为兼使用世俗的词而脱离"大和词"，为兼的歌"只顾以心为本，一味随心所欲地直接咏'心'，不修饰词，那就像讲物语似的吟咏"。为兼则主张"欲以

词咏心，需随心遣词"，即重视"心"而自由地运用"词"。他们反复向上陈状，结果归纳双方的主张，形成《延庆两卿诉陈状》。最后除了伏见院之外，幕府也支持变革派的为兼，伏见院遂下宣令由为兼独自编撰，为兼于正和二年（1313）完成全部编撰工作。

《玉叶集》凡二十卷，收录二千八百零一首歌，是"二十一代集"中歌数最多者。部类分为春、夏、秋、冬、贺、羁旅、恋歌、释教、神祇、杂歌等。有关离别、哀伤二类，没有单独立类而分别归入羁旅和杂歌类里。主要歌人有伏见院、俊成、定家、西行、为家、为兼、为教、为世等当代歌人，还有万叶时代和古今时代的柿本人麻吕、高市黑人、笠女郎、纪贯之等著名歌人，古今歌人人数约各占一半。从歌风来说，与二条派平凡无奇的歌风相反，继承《新古今和歌集》新风的同时，重视客观描写、纯自然观照、光与影的色彩感觉，以及运用新鲜的用语和直率的表现，追求新的写实叙景歌风；抒情歌风则动态地捕捉时间的推移和把握人的心理机微，叙景与抒情是分离的。以藤原为兼本人的两首歌为例：

夕阳余辉映浪波
远方鸟影暮色多　（杂歌 2～2087）

人也我也难问津
惟待夜半守深更　（恋歌 2～1386）

前一首叙景歌，表现了波浪上和小鸟身上的夕辉与暮色，给人一种荫翳的色彩美感；后一首抒情歌抒发了歌人等待难求的恋人至夜半更深的焦灼心理，正体现了对上述新风的追

求。可以说，以京极为兼为首的京极派创造了当代的新歌风，但这一派遭到仍占据着歌坛主流地位的二条派的极力反对。在《玉叶集》问世不久，他们再次匿名联署《歌苑联署事书》，将它作为"异风异端"而加以否定，甚至对其歌集名也指责和讥讽一番，说"玉易破碎，叶易干枯"云云。不管怎么说，《玉叶和歌集》代表着新时代和歌变革的新方向，其清新的歌风是得到后世认同的。

《风雅和歌集》（简称《风雅集》，1349）由花园上皇亲撰，由光严院具体负责日常编纂事务工作。花园上皇是反对二条派的保守立场的，他在《花园天皇宸记》后记指出为世"不知和歌的本意"，并强调知其本意者乃"旧院（伏见院）与为兼卿也"，表明了编撰此集的基本态度。

《风雅集》全二十卷，凡二千二百一十一首，分类与《玉叶集》同，只是各类排列顺序和所占卷数多寡略有差异，尤重四季歌，比如春、秋就各占三卷，冬歌也比其他敕撰集多，并载有和文、汉文二序，以显其独自特色。入集的歌人以京极派歌人、当代歌人占多数，其中歌数最多者是伏见院、永福门院、花园院、为兼等，而且将为兼的歌放在卷首，突现了继承京极派的歌风。同时采录的歌大多是后期京极派歌人所作。集名"风雅"，大概是来自中国《诗经》的"大雅"、"小雅"的启示，也许还含有标示他们追求"风雅"新风的意味吧。

《风雅集》继承《玉叶集》的叙景歌的写实新风的同时，在自然观照中，更重视动态地细叙景物的微妙变化，时间的不息流转，更多地追求感觉的世界。在叙情述怀歌中，也扩大心理的描写，增强求心的倾向，试图确立其枯淡、闲寂的风体。也就是说，已受到禅文化精神的影响，当时花园上皇就已参禅，提倡《碧岩录》，从而形成与《玉叶集》歌风不同的另一面性格。

本歌集的叙景歌中，咏雪、月、花，与《玉叶集》是相同的，此外明显不同的是，《玉叶集》多咏海景和秋景，《风雅集》则多吟山景和冬景，特别是以山家为题材的咏歌占绝对多数。这恐怕是由于当时经历南北朝战乱，人心浮动，禅文化的渗润和许多贵族歌人逃避于山中过隐逸生活有着直接的关系吧。在这类歌中，歌人失去人生的目标，时常是孤寂地谛视自然，将自我没入自然中，以达到物我合一的“无我”之境。举花园院的一首秋歌为例：

日影尽染树梢头

徐徐干枯山上草　（秋下）

在这首歌里，歌人将自己闲居山中的心，托于梢头昏暗的日影和山上渐枯的杂草，以秋的悲凉展现自己孤寂的心绪，达到物我浑然之境。

以京极派为主编撰此二集，在“十三代集”中是最出色的。但“十三代集”其他各敕撰集的主导权都是操纵在二条派手里。“十三代集”最后一部《新续古今和歌集》于文明十五年(1483)经由二条派旁系之手完成，宣告作为贵族文学重要组成部分的敕撰和歌的终结。但是，并不是说这时期和歌的结束，而只是和歌突破局限于宫廷贵族的框架，扩大到地方。也就是说，宫廷歌坛解体之后出现了许多武士或僧侣的和歌歌人，比如顿阿、正彻；或和歌兼连歌歌人，比如心敬、宗祇等。他们都是一个时代的优秀歌人。

顿阿(1301～1372)是僧侣歌人，俗名二阶堂贞宗。活跃于二条派的歌坛，自撰家集《草庵集》(约1364)和编撰歌学书《井蛙抄》、《愚问贤注》(1363)，他的歌风平淡、直率，颇具隐逸

者的性格。

正彻(1381 ~ 1459)是禅僧歌人,俗名小松正清。他作为歌僧常在自己的寺庵举行歌会或参加武士举办的歌会,编撰有歌学书《正彻物语》(1430)和由其弟子代撰的家集《草根集》(1473)等。他是归属于冷泉派,在二派论争中,倾于中道。但他在歌的理念上则是倾向于《新古今和歌集》和京极派的《玉叶和歌集》、《风雅和歌集》的歌风,重内在的闲寂与空寂,而轻外在的优艳,同时又以自己走向"草根"的生活理念,创造独自的歌世界。他的吟咏庶民生活的歌就很有代表性,一首歌曰:

渔鹰石旁焚篝火
照亮江上归舟人

据文献记载,正彻一生作歌四万首,后多有毁于战火或散逸者,剩下一千一百二十余首被编入《草根集》① 凡十五卷。正彻的多样的歌风由心敬继承并在连歌里继续发展。

在日本近古诗歌史上,以敕撰集为代表的宫廷和歌衰落,贵族们在催马乐中也唱出它已成为"无力的虾,无骨的蚯蚓"以自嘲。此时和歌已从中央普及于地方,从贵族普及于僧众和武士阶层,形成地方歌坛,兴起自撰私家集,但尚无超过《新古今和歌集》、《玉叶和歌集》、《风雅和歌集》和正彻的《草根集》者。在和歌普及的同时,作为新兴的大众诗歌——连歌也开始勃兴起来。

① 市古贞次责编《日本文学全史》(3 中世),第 329 页,学灯社 1979 年版。

第二节 《新古今和歌集》及其歌人

近古初期，以后鸟羽院为中心形成大宫廷和歌圈，努力挖掘新歌人，优秀歌人辈出，新歌风开始兴起。藤原定家继承其父俊成的歌业，为建立新的歌风正进行着个人的探索，并获得了摄政的藤原良经的支持，逐渐从个人的试行实践，发展为以新古今歌风为追求目标的歌坛一流派。定家主张确立"咏歌求心，心以新为先。词求古，不出三代集"(《咏歌大概》)，并以俊成的"以优艳为中核的复合美的余情主义，作为指导原理"(歌会判词)，努力在心、词的矛盾与对立中整合新旧歌风的均衡，在王朝的传统中求当代的创新，追求多彩的咏风，并已然成为后鸟羽、定家、良经等新歌人歌坛——后鸟羽院歌坛的共同基准，以统合当时和歌的新旧世界。

在这一背景下，当代土御门天皇根据后鸟羽院以新风作为规范的意图，于建仁元年(1201)敕令以藤原定家为首，包括藤原家隆、藤原有家、源通具、飞鸟井雅经、寂莲(俗名藤原定长)等六人编撰《新古今和歌集》，寂莲受命不久辞世，由五人于元久二年(1205)完成。它成为"八代集"中最后一部敕撰和歌集，与《万叶集》、《古今和歌集》并称为日本三大和歌集。

编撰经过是：先由编撰者选出候选的歌作，凡此前入集敕撰集者概不选入。呈后鸟羽院从中筛选后，将其退回和歌所分类，当时正是酷暑，所里以冰降温。后鸟羽院政务之余，还参加编撰者的分类作业，藤原良经参与提出意见，编撰数年期间经过在连续举行的三十多次赛歌、歌会和三次"百首歌"会上竞相吟唱，为编撰歌集广泛收集资料，然后几经反复，精选

出秀歌一千九百七十余首，由后鸟羽院裁定。全部作业完成后，于宫中春日殿举行“《新古今和歌集》竞宴”，以示祝贺。后鸟羽院被流放隐岐后，再次精选，删除近四百首，余下一千五百七十余首，作为定稿本，故又称隐岐本。可以说，这是由一流歌人选歌、后鸟羽院亲撰，定家决定基调的，在敕撰集史上是无先例的。谷山茂形象地写道：“也许可以说，《新古今和歌集》是新古今的交响乐，新古今的画展。执新古今交响乐指挥棒的是后鸟羽院，而它的主要乐器则是定家们的歌。新古今的画展的主持者是后鸟羽院，而它的中心壁画则是定家们的作品。”①

关于歌集的命名也是经过反复，有人提出过《续古今和歌集》或《新撰古今和歌集》，都似是续撰和新撰，即都含有从《古今和歌集》中新选之意，未能体现出以古今作为模范，创造和歌新风的主旨，因而遭到了否定，最后决定采用《新古今和歌集》，含有标示和歌变革带来新转机，即和歌新起点之意。

由以上经过情况可见，整个编选程序和作业十分繁杂，其中定家投入了最大的精力和心血。他在日记集《明月记》(1180)就写道：“右目大肿，撰歌之际眼睛尽软。”在和歌史上为编撰一部敕撰集，主持者举行如此多的“竞宴”、上皇如此的投入、撰者如此的尽力，恐怕也是无先例的。

全歌集共二十卷，由藤原亲经受良经之命写有汉文序和良经亲撰假名序。写和汉文二序，除《古今和歌集》外，这是其他敕撰集所没有的，分春、夏、秋、冬、贺、哀伤、离别、羁旅、恋歌、杂歌、释教、神祇等部类。其中恋歌类最多，占五卷；从四季歌来说，以春、秋为多，各占两卷，杂卷占三卷，余为各一卷。关于编撰此集的宗旨和采歌方针、原则，在汉文序中作了这样

---

① 谷山茂《〈新古今集〉及其歌人》，第120页，角川书店1983年版。

说明：

夫和歌者，群德之祖，百福之宗也。玄象天成，五际六情之义未著，素鹅地静，三十一字之咏甫兴。尔来源流实繁，长短虽异，或抒下情而达闻，或宣上德而致化，或属游宴而书怀，或采艳色而寄言。诚是理世抚民之鸿徽，赏心乐事之龟鉴者也。是以，圣代明时，集而录之。

六义若相兼，一两虽可足，依无风骨之绝妙，还有露词之多加。偏以耽道之思，不顾多情之眼。凡厥取舍者，嘉尚之余，特运冲襟。（中略）不独记仙洞无何之乡，有嘲风弄月之兴，忽欲呈黄家元久之岁，有温故知新之心。修撰之趣，不在兹乎。

在和文序中还写道：

时不分昔今，人不嫌贵贱，眼不见的神佛语言，也可托梦传之，以广求普集。

编撰者在和汉两序中清楚地说明编撰《新古今和歌集》的目的是“理世抚民”，因此要“宣下情”，“宣上德”，“属游宴”和“采艳色”。选歌“不分昔今”，歌人“不择贵贱高下”，“无党无偏”，凡符合上述条件和“六义”者，不论“神明之词，佛陀之作”皆选之，“广求普集”，以传后世。此外在和文序中还特别是强调“《万叶集》乃歌之源”，以及“汲源寻流”的主旨。

据此，选歌范围十分广泛，从《万叶集》时代、《古今和歌集》时代及至当代的秀歌皆在候选之列。入集歌人不如《万叶

集》广泛，限于朝廷贵族和僧侣，主要有：西行、慈圆、藤原良经、藤原俊成、藤原定家、藤原家隆、俊成女、寂莲、后鸟羽院、显昭、藤原季经等当代新旧两派歌人，柿本人麻吕、山部赤人等万叶歌人，以及纪贯之、和泉式部、菅原道真、伊势、紫式部、大江匡房、在原业平、式子内亲王等平安王朝著名歌人，凡三百九十六人，还有许多无名歌人的佳作。从入集最多的奈良时代、平安时代和当代的二十四名歌人中，当代歌人占十五人，以新派歌人居多；编撰者、和歌所没有吸纳一名旧派歌人参加，可见《新古今和歌集》是以新风为中心的。

从总体来说，歌风有继承万叶歌之“心”，古今歌之“姿”，既尊重自然奔放的歌与质朴的古词，并调和两者，而且经过万叶时代以来三百余年的和歌发展，歌学思想更趋成熟，作歌技巧也日益圆熟，抒情与叙景浑然，闲寂的象征与余情的优艳，创造了幽玄的新歌风，标志着和歌的历史转折，从古代古朴纯雅的和歌旧风，向近世余韵幽远的和歌新风飞跃。

作为代表《新古今和歌集》新风的当代主要歌人，入集歌数最多的前几名是：西行（九十四首）、慈圆（九十一首）、藤原良经（七十九首）等。在为数不多的女歌人中，平安时代的式子内亲王收集最多，四十九首，而当代歌人则是俊成女入选最多，二十九首，是佼佼者。

西行是古代近古之交的著名歌僧，近古之初就逝世，主要创作活动在平安时代，但他与藤原俊成志同道合，在新旧两派的对立中，他是中间立场，但歌风接近新派的歌风，而且是幽玄体歌风的先驱实践者。他的《山家集》（1190以前）的问世，显露出和歌变革的先兆，预示着近古歌人的诞生，成为王朝歌坛的特异存在。所以《新古今和歌集》收入他的歌数居首位，共九十四首。日本学者撰著日本文学史，大多将西行的隐逸

歌作为“隐逸者文学”而载入近古文学史册，我们则放在古代卷叙述，此处从略。

藤原定家（1162～1241）近古歌人、歌学家，官至权中纳言。是藤原俊成之次子，歌人世家出身。少时接受其父传授“三代集”，开始习歌。青年时代，处于战乱，他声言“红旗征戎非吾事”而埋头于歌业，爱读《万叶集》、《源氏物语》和《汉书》、《文选》、《白氏文集》等。他自己表示，作歌之际，常吟咏汉诗，并探索白居易诗，从中汲取灵感，以深通和歌之心，诱出作歌的感兴。他就曾这样直言道：“虽非和歌之先达，时节之景气，世间之盛衰，为之物由，《白氏文集》第一、第二帙，常可握玩。”（《咏歌大概》）

二十岁上，定家已作《初学百首》，翌年作《堀河院百首》，时常参加各家的歌会，尤其是藤原良经家的歌会，晚年的西行还让定家担任“宫河赛歌会”的评判，定家并曾协助其父俊成编撰《千载和歌集》。他积极参加藤原良经的作歌活动，并推动新风和歌的创作，遭保守歌坛视作“异风”，讥讽为“新仪·非据达摩歌”。他在思想上也一度产生动摇，曾言道：“为天下贵贱被恶，已欲弃置”（《拾遗愚草员外》），他的新风不被认同时，深深地体会到“作歌三昧”。

时代之交，后鸟羽院歌坛成立大宫廷和歌圈后，从《初学百首》中发现了青年定家的和歌才能，从此定家成为圈内有力的歌人，积极参加后鸟羽院举办的所有歌会或赛歌会，后鸟羽院甚至举办过小歌会，只邀定家参加，单独两人和唱。定家对此十分感动，在《明月记》里多次表达感铭之情。后鸟羽院宣令编撰《新古今和歌集》挑选编撰者时，定家成为首选者。但两人由于鉴赏的角度不同，对歌的“心”是“主观的”还是”客体的”存在着相左的理解，在编选过程中彼此产生了歧见，加上

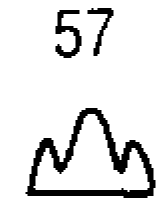
定家对后鸟羽院的某些选歌及其作业提出了批评，因而在感情上与后鸟羽院产生了龃龉乃至对立。因而，后鸟羽院曾一度停止他参加宫中的歌会。

定家走上歌坛之时，正是迎来新时期，给艺术带来变革的新机运，文学各领域也都跃动着创新，为定家进行和歌革新创造了一个新的文化环境，外部的环境。同时其父俊成推动以"有心"为本的"余情幽玄美"的新歌风，培养了他对新歌风的敏感，育成他对新歌顺应的资质，在精神上潜在着变革的基因。

在这种内外的因素作用下，定家勇于咏唱幽玄风的歌，开拓了浪漫的新歌风，被称为"近古歌人的第一人"，其浪漫既坚持传统文学的主情性，又追求"心"之新，渐次产生"有心"的歌，始终贯穿优艳的精神，又富含超现实的幽玄象征性。他在歌论和赛歌判词中，反复强调要咏"余情优艳体"（《近代秀歌》），"姿、心始终优艳"（《百六十六首》），"词涉优艳，富风流"（《赛歌会大成》），也就是一种内潜的绮丽艳美之意。他并以此作为歌的表现理想模式。在作歌形式上，则坚持传统的形式，运用古词，又注重用词的巧致，以及汉诗句末的韵字、修辞同字同语的重复和连续，增加音乐性的效果和汉诗的情调。他的韵歌百二十八首就是仿汉诗，在五句末用韵字来咏歌，使其浪漫性又多少含有中国的情调，其代表歌句咏道：

秋风拂卷旅人袖
夕阳寂映山栈桥

这首歌的景趣与晚唐沈彬的"映霞旅雁随疏雨/向碛行人带夕阳"的景趣是相似的，都是通过夕阳晚照的旅人（或旅雁）



的孤影，来展露作者寂寥的心境，给人无限的余情余韵。《新古今和歌集》收入他青年时代的四十六首歌，尤以四季歌和恋歌更代表这种新倾向，试举春歌及恋歌各一首为例：

春夜暂断梦浮桥
横飘浮云别山峰

露珠滴落白衣袖
秋风萧瑟渗人心

前一首歌，列入春上卷，字面上似是写实的叙景，吟春的自然景象，实际上以借用《源氏物语》"梦浮桥"中熏君与浮舟惜别的故事，来喻自己在梦中与情人相会，离别之情犹如浮云飘在另一峰似的。这是一个罗曼蒂克的梦、一个如画似乐的朦胧世界。后一首列入恋歌五，在简洁的表现中，雕琢极致地展露自己的感情世界，犹如萧瑟的秋风渗入心田一样的悲凉。这两首歌仿佛跃动着作者内心的一种生命的力量，汹涌着一股澎湃的感情，表现出强烈的浪漫性。它们成为古典浪漫主义的代表歌作。

定家歌风随时代的推移，由浪漫而感伤，由感伤而优雅的颓唐，增加了唯美的色彩。他整合浪漫与唯美两者，因此，他的咏歌，一方面充满浪漫的激情，一方面又表现唯美的精妙与官能的艳丽，乃至在官能美中，创造出一个梦的世界、幻想的世界。

梦里风止荻叶静
忧思缠锦闺月影



歌人在这首歌里所咏的月是梦中的月，幻想中的月，借助月下风止荻叶静，来寄托自己颓丧的感情，反映自己内心忧思的愁苦，富有象征的意味。

定家的歌从成熟走向烂熟，最后唱出恋歌两首：

夜夜忐忑难成眠
惟盼梦里见一面

每回摩挲那黑发
不觉浮现卧面影

如果说，前一首歌是追求一种优艳的风情，带有几分含蓄性，那么后一首歌是直率地讴歌自己的真情和人性的本能，表现出像乱发似的官能美而几近于妖艳，将颓丧的美、官能性的美发挥到了极致，充满了唯美主义、神秘主义的色彩。堀田善卫对后一首歌评价甚高，将它与19世纪法国象征派诗人马拉梅(StephaneMallarme)的诗相比，写道："应该说这是颓废美的极限，还是烂熟了的美酒。特别是(黑发)这一首，像在性爱的抽象化或抽象化中焚烧的香，作为充满了性爱主义，与马拉梅一起，是达到了世界文学最高水平的。"[①] 这首歌虽然最初收入《新古今和歌集》，但连支持新派的后鸟羽院在修订为隐岐本时都将它删除了。这可能是太超前了吧。

石田吉贞总结这时期定家的歌理念具有三大特色：一是"新心"，追求新的趣味、新的感情；二是"旧词"，提倡使用旧的

① 堀田善卫《定家明月记私抄》(全)，第337页，新潮社1993年版。

词汇,旧的歌题;三是官能的妖艳,这是最基本的特色,即在于官能与观念的交错,具有幻想性的美。[1] 这些理念对于其后的连歌和能乐都产生积极的影响。

定家对从二十岁到四十岁的二十年间主要作为歌人活跃于歌坛。其后对作歌实践进行反思,很有价值的主要歌学书,就是在晚年总结作歌的实践经验后写就的。定家经历王朝的衰灭,晚年因不得志,家境贫寒,疾病缠身,又恰逢社会普遍弥漫着末世思想,他陷入失望乃至绝望的深渊。在日记集《明月记》中,他感伤地言道:"哀恸之思难禁","互陈怀旧之思,泪湿袖,往事渺茫,徐摧肝胆";甚至长叹"愁叹与老病责身摧心,徒思往事,虽生如死",以追忆和怀旧的形式,表现自己老愁的感情生活,带上几分枯淡和哀愁的色彩,并将感伤与颓唐升华为官能美,而且渐失作歌的激情。自认"每事无兴","心中冷然","咏吟风情尽"。此时他受歌友慈圆的影响,也信仰佛教末法思想,连中风后手脚不灵便,也要由家人扶搀着去神佛寺社参拜,时常还通宵守夜。"末代灭亡,恸哭而有余";"末世之法,悲而有余",乃至作歌"寄梦无常",慨叹:

秋日已过月烦恼
我来投宿在末世

他面对冷峻的现实,述怀歌就常用"末代"、"末世"这些词,流露出浓重的无常感乃至绝望感,从此认为"歌兴全忘",作歌成为"三十一字的苦患"(《明月记》),此时期很少作歌,却埋头抄写歌集,其中《古今和歌集》就抄写了三遍。尽管如此,



① 石田吉贞《藤原定家研究》,第333~340页,文雅堂书店1982年版。

藤原定家并没有完全消极无为,“欣求往生”,而是继续从事歌论歌学研究,为歌业鞠躬尽瘁,死而后已。他论著甚丰,在创作和理论两方面都做出了巨大的贡献。同时培养其子藤原为家继承其歌业,已作歌千首。可以说,他一生都献给了和歌的事业。

正如石田吉贞所说的:定家的末法思想、无常思想是不彻底的,他“在思想上是否定现实的,却在肯定生活中活着”,“他将毕生奉献给歌,削骨以咏歌。”①

藤原定家在天福元年(1233)终于遁入空门,入道明净,不仅很少作歌,歌风也趋于平淡,而且“不听咏歌”,“只面对早开花的梅树,抚慰忧郁的情怀”(《明月记》)。他做汉诗展露自己的心境,其中一首曰:

蒙蒙雨里无来客
只见林丛渐变衰
七十颓龄秋已暮
流年流水逝无归

此时编撰的《新敕撰和歌集》也失去新古今歌风的余情和妖艳,而归于平淡了。

据不完全统计,藤原定家一生作歌三千七百余首②,给日本和歌史留下了许多重要的歌篇。似乎还可以说,藤原定家的歌是时代和人生的哀怨“鞭打着他的病体而吟咏出来的”,

① 石田吉贞《藤原定家研究》,第173~179页,文雅堂书店1982年版。
② 石田吉贞《藤原定家研究》,第283页,文雅堂书店1982年版。



"藤原定家本人成为古今歌风形成的原动力"。[1] 这恐怕不仅是藤原定家个人，而且也是一个时代古歌终结、新时代和歌新起点的象征。

慈圆（1155～1225）近古歌人、史学家，原姓藤原，名未详，是歌人藤原忠通之子、关白九条（藤原）兼实之弟，十三岁即削发出家。曾住持法性寺、天台寺，先后任后白河法皇、后鸟羽天皇的护持僧。他少时《初学百首》，在跋中言明"当初为练习所咏之百首也，未入其境。"他的歌走向成熟，是在有机会参加后鸟羽院歌坛的活动，以及与良经等参加后鸟羽院设立的和歌所的工作，并与定家、寂莲等新进歌人有着密切的联系之后的事。同时，与源赖朝将军也过从甚密，经常以禅宗为题互咏问答歌，显示其咏歌的多样性。

他与西行邂逅，在某种程度上受西行的影响，他的和歌理念与西行是相同的，而且连歌的素材、思想表达方式、律调，以及歌风也是类似的。所以后鸟羽院将他与西行并列为同等地位的歌人，在《后鸟羽院御口传》中这样写道：

> 僧正悠然自得，西行生机盎然，秀作不亚于各高手，主要样式新奇，令人喜爱。诚然，其歌脍炙人口。

因而慈圆在《新古今和歌集》入集的歌数，仅次于西行，名列第二。在编撰歌集时健在的歌人中则居首位，可见其在新古今时代所占的重要地位。他的歌的特色，一是追求余情的风雅，这类歌的歌风与《新古今和歌集》编撰者的选歌基准相近，选入该集者居多；一是具有宗教式的述怀歌，富有知性，这



[1] 安田章生《<新古今集>歌人论》，第102、198页，樱枫社1977年版。

是慈圆歌的最大特色，但这类歌很少入集《新古今和歌集》，主要收入慈圆圆寂后由尊圆亲王代编家集《拾玉集》(1346)里，全集共五卷，选入和歌六千多首。试举上述两大特色的歌各一例如下：

我恋似雨濡青松
原野葛草随风动

常为世事心烦恼
郁结渐成厌世道

前者是恋歌，咏出自己的恋心，如阵雨濡湿了的青松青翠欲滴那样纯真，如原野葛草随风飘动那样涌动，充满了浪漫优艳之情。后者是厌世歌，表示自己为纷繁的世事所侵扰，积聚心中的烦恼渐渐导致厌离现世，进行了宗教式的思考。收入《拾玉集》里的这些歌，未经雕琢，都是自由自在地咏出，比较自然畅达。但是，后一类歌比起重艺术性来，毋宁说更重伦理性、宗教性。正如在《拾玉集》里强调的：

歌道可以成佛道，也可以成治世之道。

可以说，宗教心支撑着他的歌心。最后他在歌中甚至唱出"生逢乱世盼平和，念唱十回阿弥陀"，将南无阿弥陀佛都直接搬出来了。

作为史学家，慈圆著有《愚管抄》(1220)全七卷，与《神皇正统记》、《读史余论》一起成为日本三大史论书。按汉家年代佛法传入、皇帝年代纪顺序，具体论述古代日本的政治和社会

的史的动态，以及探讨武家公家并存的政治形态，并展望历史发展的趋势，这里面贯彻邪正善恶之理，有许多宗教的观点。可惜此书问世翌年，发生承久之乱，后鸟羽院举兵讨伐幕府失败，公家势力衰落，公武两家并存融合的理想破灭。他是抱着失望圆寂的。

藤原良经(1169～1206)歌人，官至摄政太政大臣从一位。父藤原兼实，很有和歌、汉诗的素养，是后鸟羽院之前的歌坛新派的庇护者。叔父慈圆在歌业上对其影响甚大，经常参加新派的咏歌活动，积极推动后鸟羽院宣令编撰《新古今和歌集》，还直接参与最后的审定工作，并为歌集作和文序，深得后鸟羽院的信赖。他与定家、慈圆等一起通力合作，为开拓和确立新风做出重大的贡献。

《新古今和歌集》卷首就选用他的春歌，第二首才是后鸟羽院的歌，足见编撰者对他的尊重。这卷首歌咏道：

吉野群峰笼雾霭
故里飘雪迎春来

在这首歌里，良经以朦胧的雾霭，素裹的飘雪，抹上淡淡的春寒，还造成几分优雅的氛围，从而展现了一幅早春的自然图景。可以说，他对季节的感受性是非常纤细，也是非常敏锐的。歌人与定家同属新派，在余情优艳的风潮下，他也吟唱出这样的歌：

檐旁梅梢摇曳忙
寒春夜梦花芬芳

这是一种象征性的描写，在春寒之夜，檐旁的梅梢随风摇曳，不断飘来梅花芳香，在梦里都感受到，似暗喻逢梦中情人，带有一种幻想的优艳美。但是，从总体来说，良经的歌风与定家的幽玄的象征性和艳丽的官能性不同，偏重清新高雅的歌风。也不像定家那样感情激越，而是感情纤细，技巧洗练，形成了自己的独特个性。以四季歌和恋歌为主，歌题以月、花、梦中述怀为多。

良经汉诗造诣也颇深，其兄良通亡故，火葬后，悲极吟出："路间两度有异香，猎衣胸前被香薰"句，歌意似是木香，实为"善人其骨芳"，以表达尊崇兄长的感情。

三十八岁的良经正筹备在中御门新邸举办曲水宴之际，猝然逝于寝所，一说是遭政敌暗杀。逝后旧邸尽失昔日为官时的辉煌，定家不无感叹道："面对眼前的荒废，一身哀恸。"(《明月记》)生前著有家集《秋筱月清集》、《后京极殿御自歌会》和日记《殿记》等。

藤原俊成女(？～1252)歌人，又称俊成卿女，是藤原俊成的养女，歌人源通具之妻。其夫另娶新妻后，疏远了她，两人便分居。人到中年，所育一子一女早逝，白发人送黑发人，悲痛欲绝，遂削发为尼，在播州越部度过孤独的晚年。

俊成卿女自小受俊成歌家的熏陶，后侍奉后鸟羽院，有更多机会接触歌界，活跃于歌坛，成为当代第一女歌人。在歌会上咏作了许多秀歌，深得后鸟羽院赏识，在撰编《新古今和歌集》时，当代女歌人中，不仅她入集歌数最多，而且后鸟羽院亲自下令将她的一首恋歌置于歌集"恋歌二"的卷头歌，足见作为歌坛统率者后鸟羽院对这首恋歌的重视。这首歌曰：

暗中萌生爱恋意

烟消云散徒悲戚

从这首歌可以看出，她的歌风与当时歌坛的优艳新风是一致的，但她的歌语之甘美，歌调之流丽、感觉之纤细，表现之巧致，以及带上几分女性纤柔的哀感和禅尼的闲寂感，落下了弱女子的孤独心影，乃是新派男性歌人所不及，也不可能有的。

藤原俊成女著有家集《俊成卿女集》，歌论书《越部禅尼消息》、物语评论《无名草子》等，其中《无名草子》（约 1198 ~ 1202）采用随笔的形式，以《源氏物语》为中心，展开对平安时代物语文学的全面评论，不仅涉及物语的结构、人物、表现、文体诸多方面的问题，而且以平安时代传统美意识作为批评基准，触及文艺学中许多美学的问题。同时评论歌物语《伊势物语》等之后，将笔锋转向对歌集、敕撰集的评论，又及于对女性歌人小野小町、清少纳言、和泉式部、紫式部等的评论，由对优秀女性的评论，又转而对男性的批评，集中地反映了作者的文艺观、美学观、女性观和男性观。这是日本现存最早的文艺评论书，也是日本第一部带有近代性的随笔集，在日本文学史上占有重要的位置。

《新古今和歌集》与《万叶集》、《古今和歌集》一起，不愧是雄峙在日本和歌史上的三座高峰。

第三节　藤原俊成承前启后的歌学论

古代从纪贯之的“心、词合成”到藤原公任的“心、词、姿复合”的“余心”，对于始自平安初期产生的“赛歌判词”的逐渐完

备影响是极大的，其判词的基准就放在“心”上。平安中后期，歌论出现革新与保守的倾向，也是围绕对“心”的认识表现出来。比如，藤原义忠遵循贯之、公任的歌论，偏重歌的艺术意义，其判词以“心”为重点，可以举出其见解有：“不知歌旨之心”、“具备歌旨之心”、“深心”、“心态”、“心高”、“心有余”等等，而藤原资业等则继承纪淑望的教诫意识，强调“世治者此兴起，时质者此思切。故感动神明。交和人伦，莫近于斯矣”。

在歌论中，藤原亲经的《新古今和歌集》汉文序（1205）也将和歌作为“理世抚民”，“治世和民之道”，其后的《闲吟集》序（1518）更明确歌者乃“伸数奇好事，喻三纲五常”。可以说，当时虽然尊重"心”、“余心”的艺术表现论占据着和歌美学的空间中心位置，但并非无相反的论点，即并非无偏重从儒教的政教立场来对待和歌的。这两种歌学思潮在互相交织又互相抗衡中向前潜流。前者成为主流，对歌论和赛歌判词的基准起到了固定传统的作用。

可以说，12世纪平安后期，歌学思潮渐渐转变方向，更明显地从儒学思想摆脱出来，而扩大佛学思想的机制，以后经过13世纪至16世纪镰仓、南北朝、室町诸时代，佛学思想占主导地位达四个多世纪之久。这一特征是非常明显的。歌论从重“心”、“余心”发展到“有心”，演化为“幽玄”的象征的表现，最后树立“幽玄”歌学思想就足以证明这一点。

跨越古代和近古两个史期的藤原俊成在这方面扮演着重要的角色。他在《赛歌六百首》（1193）等二十一种共一千八百多番的“赛歌判词”开始特别强调“词”，评判歌的优劣重点放在“词”上，趋于保守，受到歌坛的批评。进入镰仓时代，晚年试图在调和旧与新即“词”与“心”的关系，突出“余心”，提出“应以心为本，进行词的选择”，同时“心词深，寓意难得”，“不

钫文化，偏全义实”（这里的“实”也是指“心”的“真实”）。而且他强调作为赛歌的歌，应以心词综合的姿为重，主张“幽玄”之境在于姿。比如，在《圣真子·九首》的赛歌判词中写道：“心词幽玄之风体也”，“姿、心均宜为胜”。他的赛歌判词反复地使用了“心艳”、“心优”、“心细”、“心幽玄”，以及“格调高”、“姿寂”等词加以整合“心·词”，形成以“幽玄”为中心的基调。

这时他提出“词存古风，近代入幽玄”（三井寺新罗社赛歌判词），“心词幽玄之风体”（慈镇和尚自歌会判词），以及“凡秀歌，词姿之外，应添余情”（《慈镇和尚自歌会跋文》），开始从“心·词”的角度来谈与“幽玄”的关系，强调词姿之外的余情幽玄。尽管“幽玄”这个词最早是藤原基俊在品定和歌优劣时开始使用，但藤原俊成第一次将其与“心”联系，以“余情幽玄美”作为和歌的最高的美的基准，含有一种朦胧、优艳和悲哀的美感。

之后，俊成奉式子内亲王的要求于建久八年（1197）动笔撰著《古来风体抄》，并完成初撰本，四年后完成再撰本，分上下两卷。作者在上卷序文中首先分析了“余情幽玄美”之思想缘于佛教文学思想：

> 世人只知歌易诵，根本想不到歌竟如此之深奥。（中略）随时代嬗变，姿、词也有新的变化，应从细枝末节来论述历代撰集之所能看到的。如此，难以说明歌的心、姿，特别是佛道微弱，依靠佛经陈述，为我之事就太粗杂矣。
>
> 根据佛道修行与歌的深刻意义，悟到佛经之无尽，同极乐往生结缘，入普贤之愿海，以换此咏歌之词，赞奉佛，听佛法，参拜普度十方之佛土，首先应引导俗世众生。

也就是说，藤原俊成首先强调和歌表现的深奥内容与佛道的“深远奥妙，难以穷知”应该是相通的，并且在书中进一步借用《法华经》的“烦恼即菩提”来说明心净才能与佛教教义成为一体，因此歌道深，就要姿幽心深，因此和歌的歌境深邃与佛教的空（无）、假（假有）、中（虚空）三谛是相通的。正是在这一基点上，和歌才能表现深远的意义。他的立足点，用一句话来说，佛道是歌道之源。

这部歌学书就是在这种指导思想下写就的，时年八十四岁的俊成已出家，遁世隐居于草庵里。他在书中谈到了当时执笔的动机，以及书名的由来，这样写道：

> 建久八年七月二十日左右，凉爽的夕风吹拂着草庵，朝露濡湿了袈裟的衣袖，磨墨也掺和着泪水，在老朽的笔迹越来越紊乱下写成，故将此集称为《古来风体抄》。

俊成所处的平安时代过渡到镰仓时代，贵族社会走向衰落，作为古代文学的主力——贵族阶级深感人生无常，在无常中寻求永恒的人生观占据主导。因此，佛教文学思想对于歌论、歌学思想的影响是明显的。从上述的见解可见，他关于歌的心、词、姿所追求的目的，与佛教的“玄”即“般若幽玄，微妙难测”的思想紧密相连，成为正式将“幽玄论”作为和歌一体的依据。可以说，以“幽玄”作为美的基本理念，这是与当时的佛教文艺思潮息息相通的。因此他提出的“幽玄体”与其说是着眼于艺术性，毋宁说更多是倾向于宗教性。

作者根据这一和歌本质论，在上卷结合从神代起源至《千载和歌集》的和歌发展史，展开对古来的和歌集、歌人的评价，

特别重视万叶歌时代古歌歌心的率直和高雅的格调。同时重点以柿本人麻吕为例，说明他的歌是适应万叶时代的“姿”与“心”，而且随着时代的变迁，人心与歌姿也是会发生变化的，但其歌的精神却是流贯古今的。他在论述其他歌集时也都认为和歌要随时代的迁移而发展，以适应当世的人心。也就是说，他既有继承传统歌风的一面，也有创新以适应新时代，展开新歌风的一面，试图在传统与当代的接点上统一新旧的歌风。关于新歌风，他作了这样的论述：

歌者，无论是朗读还是吟咏，都要让人听起来应有艳也有幽玄。(《慈镇和尚自歌会跋文》)

在这里，俊成否定佶屈的歌调而强调歌要有韵律，声调流丽的美，即重视歌的音乐性，并以无常感，深化“艳”和“幽玄”，作为和歌的审美主体，并以此确立“余情优艳”的新风。这是俊成对和歌的基本美理念。俊成以这个基本美理念对西行、慈镇的歌分别进行评判。

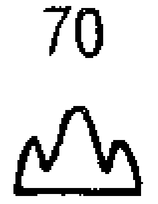
西行的歌：

无心身姿何其哀
秋夕沼泽鸟不待

俊成的评语是：“心幽玄，姿难及。”

慈圆和尚的歌：

山风横扫冬树枯
吹起漫天飞雪雾



俊成评语是："心词幽玄的风体。"

草薙正夫结合这两首歌的评语，认为上引俊成歌论中的"艳"和"幽玄"二词不是重复的同义语，幽玄是与艳即优美区别开来的，并结合俊成对西行、慈镇和尚的歌的评语，作了如下详细的论述："前者含'幽玄心深'之意，后者含'心、词深'之意，两者都是作为美内容的'心'，以及作为制约它的深度，也就是同'幽玄'区别开来。因此，'幽玄'由于对各种美内容显示其深度，所以是适用的。能势朝次氏认同这一事实：'在俊成评的歌里，既有闲寂之作，也有优艳之作，同时还有华丽之作。所谓幽玄这个词作为情调的色彩似乎不是要求某种特定的东西。'(中略)这暗示着幽玄美作为实质性的情趣性的美内容是被理念化了。"①

因此可以理解为："幽玄美"作为艺术美理念，是在整合象征概念的"幽玄"和感觉概念的"优艳"、"华丽"构成的。不过，在俊成的"幽玄论"中尚未完成两者的整合，未受艺术美的制约而更多地含有形而上的宗教的意味。

在歌论中，俊成在论述和歌的本质论的基础上，在下卷细说了和歌的表现论，特别着墨于和歌的季节题材，将歌的"心、姿"与四季自然现象的变化和情趣的位移相连，歌姿才格高，歌心才优艳，并且详细列举《古今和歌集》等歌集的歌，加以说明和歌表现美的诸形式。他从鉴赏的角度出发，以幽玄的象征的表现为尺度，通过对具体的歌的表现进行批评。也就是说，他非常重视渗透在四季自然中的感情，强调了言外的余情、情趣的余韵。这种方法在日本和歌评论史上是划时期的。

① 草薙正夫《幽玄美的美学》，第81～82页，塙书房1980年版。

藤原俊成的《古来风体抄》是近古歌学论起点，他的歌道观以"幽玄论"为主要内容，确立了以"心"为根本的"余情优艳"风体，并由藤原定家和鸭长明、正彻继承和发展。藤原俊成的"幽玄论"不仅在歌论上起到了承前启后的历史作用，而且对于近古艺术理念的形成，特别是对于连歌论、能乐论的诞生都产生了重大的影响。

第四节　藤原定家与歌学体系化的完成

藤原定家继承俊成父业，不仅在歌作上很有成就，而且在歌学论上也很有建树。他在俊成歌论的基础上，尝试进一步对歌论、歌学进行理论的思考和概括，并且随着他的歌作实践的变化、歌风的变迁而有所发展和创新。他作为歌学评论家最活跃时期，主要在中年以后，他的歌学书《近代秀歌》(1209)、《咏歌大概》(1213～1218)、《每月抄》(1219)都是在他四十多岁至六十多岁之间完成的。这些歌学书促进了歌学体系化，并且形成歌学传统而流传下来。

《近代秀歌》前文记述写此书的目的，是回答某些人提出如何咏歌的问题而作的。他说："和歌之道，似浅实深，似易实难。因此真正理解和歌的人并不多。"为此，他从对和歌史的批评着手，以纪贯之、藤原公任、藤原俊成等古今歌人的秀歌为例，在评论自他们以来的心、词、姿的特色之后，从自己的立场出发，就作歌的原理与方法进行了详细论述，他引述其父的作歌教训"和歌之道，不是求深广的知识，而应是从自己的心出发，悟知回答这种要求"后，这样写道：

词慕古，心求新，表现效高姿。

也就是说，作歌用词可以尊重古典的歌语，但歌的心即精神、内容要新，表现要效仿心的优姿、情的优姿，即表现尚未咏过的理想世界。因此他又列举在原业平、小野小町的恋歌为例，说明余情妖艳歌风之存在，是具有官能性的缠绵妖冶之美。

《咏歌大概》在这个基础上，进一步就歌的原理作了如下的论述：

情以新为先，词以旧可用，风体可效，堪能先达之秀歌。

也就是注释所解说的，“求人未咏之心咏之，词以旧可用，词不可出三代集(《古今和歌集》、《后撰和歌集》、《拾遗和歌集》)先达之所用。新古今歌人的歌词可用之。不论古今远近，见宜歌，可效其体。”

定家就词的用法提出：

近代之人所咏出之心词，虽为一句，谨可以除弃之。七八十年以来歌人之歌，所咏出之词，法不可取用。于古人歌者多以其同词咏之，已为流丽。但，取古歌咏新歌事，五句之中及三句者颇过分无珍气，二句之上三四字免之。犹案之，以同事咏古歌之词颇无念欤。以四季咏恋·杂歌，以恋·杂歌咏四季，如此之时无取古歌之难欤。

定家一再强调“词”可以慕古，可以用旧，因为词经过历史

的洗练，与古典有其承传性和连续性，而"心"和"情"是指歌的素材、内容、风情乃至余情，因此需要具有新的意义，即赋予"心"和"情"以新的存在意义。所以歌人必须"深通和歌之心"，"取古歌咏新事"。

值得重视的是，他提倡"词"的推陈和"心"的出新的同时，还强调"古歌之景气可染心"歌语中的"景气"，是指情调性的歌境之意。也就是说，可以继承古典的歌境。他这样写道：

> 常观念古歌之景气可染心。殊可见习者，《古今集》、《伊势物语》、《后撰集》、《拾遗集》、《三十六人集》之中殊上手歌，可悬心，人麻吕、贯之、忠岑、伊势、小町等之类。虽非和歌之先达，时节之景气，世间之盛衰为知物由，《白氏文集》第一、第二帙常可握玩，深通和歌之心。

作者的视野不局限于对日本古歌的继承与创新上，而且注意白居易诗是"深通和歌之心"，"常可握玩"，可以汲取它为己所用。这种继承与借鉴的精神，殊为难能可贵。于是他在结语中强调：

> 和歌无师匠，只以旧歌为师。染心于古风，习词于先达者，谁人不咏之哉。

藤原定家在《每月抄》中对上述问题作了更加深入和系统的论述，提出"有心体"作为艺术美的最高价值。

（一）强调"有心体"的重要性，和歌"以心为本"，最高的美的境界在于"有心"。他分析从《万叶集》到各种敕撰集的风姿变迁时，批评许多不应入歌的"词"与"姿"过于近俗，而提出和

歌十体,应"以幽玄体、会心体、丽体、有心体为主",这四体为基本歌体,但尤应以"有心"为中核,其他九体也必须"有心"。文章写道:

和歌十体之中,再没有比有心体更能代表和歌的基本精神,而且非常难以领会贯通。只是马马虎虎地胡乱吟咏几首,是不可能咏出这样的歌。因此,所谓秀逸之歌,是整首都有"深心"之谓。(中略)我认为应当尽可能采用有心体,因为不用此体,则绝咏不出好歌来。同时,这个有心体又可以概括其余的九体,因为幽玄体中亦需要有心,长高体中亦需要"有心",其余诸体,也是如此。因为任何体假如"无心",则只能是拙劣的歌。现在,我在十体之中所以特别提出有心体,是因为其余各体不以"有心"为它的特点,而有心体则专以"有心"为主进行咏歌的缘故。其实,对各种歌体,都应当认为是"有心"的。

可以说,"有心"是咏歌时达到无我之境,指余情的心,是一种情调性的、含蓄性的表现,具有内涵丰富的意象,从而创造出一个神秘的、超现实的象征世界。

(二)提出"有心体"及于其他九体,强调"幽玄体"歌的歌境深。在提出和歌继承"幽玄美"的同时,还触及"物哀"的文学美理念。文章写道:

我们要了解和歌是日本独特的表现形式,在先哲的许多著作中都提到和歌应当咏得优艳而富于物哀。不管什么样可怖的东西,一咏进和歌里来,听起来便感到优美动人。

作者虽然没有就“物哀”的本质进一步阐述，但他在赛歌判词中也常用“哀”的评语，足见“哀”、“物哀”已在他的歌学理论中开始占有了与幽玄同等的位置，以及他所追求的和歌的艺术美的完成。在这里，“哀”、“物哀”不是单一的美，而是复合的美。尤其是从代表他的上述主张的《新古今和歌集》的歌风来看，他的以“有心”之余情结合为根底的“艳”与“哀”、“幽玄”与“物哀”的联系，是具有二元性格，即带有象征的情趣性和浪漫的情调性（感伤性）的二元性格的。

（三）主张歌的重要的一点，是解决“心”与“词”的关系，强调其父以“以心为本，取舍词”的庭训，认为应当充分认识“词”的性质的同时，强调“心”、“有心”，并非全然无视“词”，而是要求做到“心、词相兼”，文章写道：

> 所谓以“心”为先，也就等于说可以将“词”看成是次要的；如果认为应该专注意“词”，那也就等于也可说“无心”（这种说法都是不完全的）。总之，能够“心”与“词”兼而有之，那应该说是最好的歌。应该将“心”与“词”看成是如鸟之双翼，如能“心”、“词”兼顾，自然再好不过；否则，与其缺少“心”，毋宁在“词”上稍差一些。

因此，可以清楚地看出，定家继承“词可慕古”，立足点不是简单地恢复古词，而是以古词创造新的“心”与“情”。从定家的审美价值取向来看，以“心·词调和”为最高原则，“心·词”不能相兼，宁可“词”稍差些而不可缺少新的“心”，不可缺少新的“情”，即余情与优艳的美。归根结蒂，是“以心为本取舍词”，以符合其新的美理念的。正如久松潜一反论某些学者认

为定家用古词保守时指出的："定家虽用古词，但他是主张通过用古词来创造新的'心'，新的'情'的，这根本不是保守的倾向"；"定家的歌论，有求于古典的，是试图从古典中获得诗魂。"① 这里所讲的"诗魂"，就是适应当代的内容和精神。这是定家歌学"有心论"的本质特征。他这时期编撰的《新敕撰和歌集》、《小仓百人一首》② 就选了许多属于"有心·妖艳体"的歌，其选歌标准就体现了他在《每月抄》为代表的这一歌学论的思想，尤其是《小仓百人一首》为当时人们所喜爱。

在《每月抄》中，定家提出"批评眼的必要性"，强调不仅要有作者主体的判断，而且还需要根据客体的事实加以评价，才能做出自己的价值判断，可见定家的歌学论已达到自觉的阶段，为完成歌学体系化迈出了重要一步。正如堀田善卫所说："歌论的色彩渐次浓重，可称为歌道。比起完成和歌艺道来说，其走向固定化、定式化的意图是十分明显的。"③

如果说，在歌学论方面，藤原定家提出"有心体"，特别强调"有心"的余情幽玄，并开始将余情幽玄与优艳整合的话，那么鸭长明、正彻等将两者完成为统一体。他们三人互相调试，在不同程度上减少"有心"的"余情幽玄美"的宗教色彩，更多赋予幽玄以余情为中心的象征意味，使之向完全艺术化的方向发展，构建起幽玄美作为艺术美的理念。

鸭长明的歌论书《无名抄》(1216)由八十余长短不一的章节组成。他在书中强调了余情与幽玄的统一，并做出"幽玄美"是含蓄的余情之美的解释，说：

① 久松潜一《日本文学评论史》(理念·表现篇)，第137～138页，至文堂1950年版。
② 《小仓百人一首》的撰者有多说，以藤原定家撰说最为有力，也有一说以为是别人以定家名义撰写的。
③ 堀田善卫《定家明月记私抄》(全)，第403页，新潮社1993年版。

步入幽玄体之境的情趣，是不表于词的余情，不见于姿的景气。（中略）总之，幽玄体不外是意在玄外，情溢形表，只要“心”、“词”极艳，则其体自得。

长明强调幽玄不在“词、姿”而“意在言外”，即幽玄是在“余情”之中，同时“‘心’、‘词’极艳”，是通过艳词表现出来，这样幽玄就含有优艳的要素。他还进一步说：

一词中蕴含诸多之理，深邃之心尽在无表现之中，浮现出看不见的世相之面影，借卑微以表现优艳，似愚钝实含妙理，心之不及，词之不足时用它述怀，仅在三十一字中就具动天地之德，和鬼神之术。

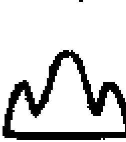
鸭长明努力在作歌实践中体现这一“幽玄”基本的美理念，比如他在一次“八月十五夜赛歌会”中连咏的四首歌，都是以幽玄的新风吟咏的，结果获全胜。这四首歌是：

望月心涌绪万千
身处山颠迎松风

松岛渔人绾衣袖
秋月影下习制盐

惊闻泊濑山钟响
更惜长空明月降

通宵独赏山松叶



黎明残月渗我身

这四首歌都是在月夜的朦胧境况下，以月来寄托自己的心绪，但这种心绪又不见于“词”，不见于“姿”，而“心”尽在无表现之中，尽在不言之中，自然而然地导入了幽玄的歌境，给人留下无限的余情余韵，确实是代表了这个时代的新歌风。

在《无名抄》中，长明对日本近古歌学论画出这样的完成轨迹：

至万叶时代，只陈述心志，未必不选择词、姿。至古今时代，加入花、实，其体各异。后撰时代有宜歌，始着手搞古今，之后不久，难以为歌，就不选择姿，而首先表现心。拾遗时代开始，其体接近物，明确知性的表现，以姿、实为宜。

可以说，“《无名抄》所显示的长明的观察力，他注意到心与词的关系，从以心为先的《万叶集》到以心词调和为旨的《古今和歌集》、《后撰和歌集》打破这种调和，再到心本位，《拾遗和歌集》又再次回到心与词的调和，来说明以心为主和心词调和交替发展，画出了歌论的发展轨迹。所以尽管这里只论述《古今和歌集》以后的变迁，但可以认为依从长明的看法是贤明之策。”①

正彻崇敬藤原定家，甚至在歌学书《正彻物语》中道出：“在歌道上责难定家者，不会蒙神佛的保佑”这样的话语。他主张以幽玄体为最高的歌体，将漂泊之体，风情之体都纳入

① 久松潜一责编《日本文学史》(中古篇)第81页，至文堂1981年增补新版。

"幽玄体"。歌风趋于幽远与象征，追求一种孤冷的闲寂美、寂寥的余情美。因此他将"物哀"引入"幽玄论"，说：

> 众人所云的幽玄，听之只是余情之体，而不是更深层的幽玄。如是，或许可将物哀体也称幽玄也。（中略）应该说，幽玄体蕴含在词里、在心中。

正彻的这段话，是对定家有关"和歌应当咏得优艳而富于物哀"的精确阐释。以"有心"之余情为根底的"幽玄"、"优艳"与"物哀"的结合，以及对定家的象征的情趣性和浪漫的情调性的新歌论的进一步思考。

可以说，近古这一时期以"有心体"为中心的、由评论和歌"心·词·姿"三要素构成的歌学论，是不断前进，不断变化，并不断加入新的内容的。"在（文学）历史上之所以出现平安中期至中世的可谓美的、汹涌澎湃的时代，出现在美学上最富创造性的、最佳的时代，从宏观来看，就是因为这一"'艳'与'哀'的极其特殊的混融，从而创作了新的美的缘故"①。

从日本古代歌论的萌芽到歌学体系化完成这段历史，是歌学论处在最发达的时期。"幽玄"已成为这一时期流行新歌风的中核。此后近古后期也出现过像荷田在满的《国歌八论》（1742）、贺茂真渊的《歌意考》（1764），以及本居宣长的系列歌学论等，大多是从复古国学的立场出发，重实证的文献学研究，成为古代国学研究的组成部分，而缺乏文本批评和理论体系的构建。这则将在另章论述。

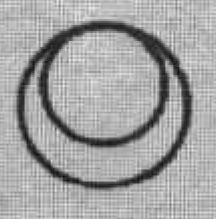
这一歌学史发展的过程，实际上是日本古代歌学以"心"



① 石田吉贞《藤原定家研究》，第511页，文雅堂书店1982年版。

为主体，心词调和交替发展的过程，也是按照日本民族文化心理结构的走向，从中国诗学“言志”的功利意识摆脱出来，向以审美为主转化的过程。它们在歌学体系化的全过程中，培育着近古歌学生命体以“有心”为基本内容的“物哀”、“幽玄”、“优艳”等思想基因，催促着古典的浪漫、象征、唯美的歌学论、文学论、美学论的诞生，并独具日本性格的特征。日本近古歌学从而走上完成、发展和成熟的道路。

日本近代以前，文学论是从歌论开始，以歌论为中心展开的。古代、近古歌学论不仅在日本文学评论史上，而且在整个日本文学史上都占有重要的地位。



第二章 连歌与新式定制的出现



连歌的形成与普及——救济·良基的开创性贡献——心敬·宗祇将连歌推向新高峰——狂歌·川柳的流行

第一节 连歌的形成与普及

近古诗歌的发展，自以敕撰集为代表的中央歌坛和歌衰落以来，和歌向地方普及的同时，歌坛也开始流行起连歌来。连歌的起源可以远溯奈良时代《古事记》记载的一些两人和唱的歌谣，但都属于短连歌。比如“倭建命的东征”一节（一百二十八节），描写倭建命结束东征，归途住在甲斐酒折宫吟了一句：

新治筑波过几夜

烧火翁听罢吟答曰：

据文献记载，这种两人共咏一首的短句型，是在原始歌谣中最早的连作——短连歌。所以，后来将连歌道也称作“筑波之道”。二条良基的连歌论书的书名就称《筑波问答》，也可以从一个方面佐证连歌是起源于此吧。

除了《古事记》的原始歌谣之外，在《万叶集》里也收有最早的两人和唱的短连歌，比和《尼作头句并大伴宿祢家持所诛尼续末句和歌一首》（卷 8～1635），连作曰：

佐保截水把田灌　（尼作）
新米做饭独自享　（家持续）

这是直接胎生于和歌的最早的连歌，以下句附上句构成，是问答形的和唱。这一时代是连歌的始起，到平安时代后期即 12 世纪初，编撰《金叶和歌集》时，第一次专立连歌分类，作为敕撰集收入连歌十几首，其中一首和唱曰：

该春耕啦老夫啊　（发句，源觉）
愿引水来注水田　（附句，藤原赖通）

这时，连歌才正式被承认。连歌立为部类，似有着中国汉诗联句的影响。六朝早有一诗多人合作的联句，到中唐已经十分流行。这种联句于 11 世纪已传入日本。藤原道长的日记就记载吟联句约三回，而且都是在去宇治的途中，在船上伴

以管弦举行的①,是作为和歌会的一种余兴。同时在《江淡抄》(第六长句事)中记有汉诗七言联句"尾拂树间黄牛背,手打门前白雁声"。这句一是两人合吟,二是带滑稽性,三是使用俗语等。这些都足以佐证中国汉诗的联句对日本连歌是产生一定影响的。

此时连歌以两人共吟一首的短连歌占绝对多数。当时的短连歌都是即兴而对咏的。以《金叶和歌集》收入和泉式部与神祇忠赖即兴吟咏的短连歌为例:

莫非施主足有神　(神祇忠赖)
此乃神佛力量大　(和泉式部)

这首短连歌是和泉式部到贺茂神社参拜,神祇忠赖看见她的草鞋已踏破,脚上缠着纸,日语"纸"与"神(佛)"谐音,于是称赞她的脚步快速,是因为"足有神",而和泉式部答歌说这是因为神佛力大,一问一答,道出人们信仰连歌也通神佛,以及当时宗教信仰的一斑。

连歌的普及是到了近古时期,从镰仓时代开始,持续流行了约四百年,与战记物语、能乐、狂言、俳句、歌舞伎一起,成为近古最有特色的文学形式。它之普及,正如心敬所云:是"普天之下",从皇上、贵族到平民、百姓,从京城到偏远的地方,都可闻连歌的回荡声。作为近古文学的一种新形态,如此普及,这是同时代其他文学形式所不及的。连歌也由短连歌逐渐发展为"锁连歌"。这个名称最早见之于《今镜》,已不仅是两句一连,也不仅两人和唱,而是三句、四句乃至多到四十句、五十

① 小西甚一《日本文艺史》(Ⅲ),第97页,讲谈社1992年版。



句一连，由两人以上共同连续吟咏，具有集团性的性质，故又称为“座文学”。也许这是日本文艺团体称“座”的始源。

这时期，源俊赖第一次将连歌收入歌集《金叶和歌集》，在杂卷下列入十九首短连歌。同时，他在和歌论集《俊赖髓脑》也第一次论述连歌。随之后鸟羽院歌坛开始出现连歌百韵的形式，即以百韵作为连歌的标准形式，题多赋物。从此连歌不仅作为一种独立的诗歌形式，而且作为代表这个时代的诗歌风潮，正式登上了歌坛。一时间，连歌会常常咏出许多滑稽谐谑句，多属戏作性质，被称为“无心连歌”，是一种语言的游戏性质，即将艺术游戏化。是时，歌坛热闹异常，出现诗赋所云“灯下接襟各动情，百韵满来吟月晓”（藤原茂朝作）的空前盛况的局面。

从镰仓前期即12世纪末期后鸟羽院时代至镰仓中期13世纪中期后嵯峨院时代，近古时代的歌人都兼咏连歌，尤其是后鸟羽院更是非常热心于此道，而且重视高雅与优美，大力推行“有心连歌”，以别于“无心连歌”，为连歌的提高起了很大的作用。作为“有心体”的主将藤原定家晚年虽不大作和歌，却乐于咏连歌。定家之子孙为家等也是和歌兼连歌的好手。这些上层贵族时常在其宅邸举办连歌会，称为“堂上连歌会”，吟咏以藤原定家的“有心体”为主导的“堂上连歌”，占据着连歌坛的主导地位。在堂上连歌会上都是即兴唱和，所以会上有记录员负责记录，而且有一定记录规范，比如百句连歌要用四张怀纸，第一张正面记八句，背面记十四句；第二、三张正背面各记十四句；第四张正面记十四句，背面记八句。

当时的连歌会，还有以寺院为中心举行的，其中毘沙门堂、法胜寺、清水寺、法轮寺、鹫尾神社、北野神社等由道生、寂忍、京月、无生等僧人连歌师频繁地主持的连歌会，最引人注

目。他们按照古代的宗教仪式在寺社院内的樱花树下举行，即兴连作，并由先驱者道生始创趋于庶民化的“地下风体”，也称“地下派”。他们的连歌会称“地下连歌会”（又称“花下连歌会”），他们的连歌称为“地下连歌”，多吟“无心连歌”，但地下连歌会多无记录，现“无心连歌”几乎无留存。这时新兴了职业连歌师。良基就这种情况写道：“花下幽人月前吟，客道生等咏物而创造出‘地下风体’，渐次流布于天下也。”（《九州问答》）

“堂上连歌”与“地下连歌”两派共存共荣，雅俗相兼，还开始有了交流。据二条良基的《菟玖波集》记载，最早的“花下连歌会”，是于宽元三年（1245）三月在毗沙门堂和翌年三月在法胜寺举行，并记有道生、寂忍等人的句。这些歌会最初只有僧侣、武士、庶民参加，其后于正和元年（1312）三月法轮寺的“花下连歌会”，连贵族也出席，共吟千句。到了镰仓中后期，连上皇、关白大臣、显赫的贵族权势者等最高层贵族也作为客人光临这种“花下连歌会”，有的还带头咏发句。定家在《明月记》中也有“年年玩花道场”的记载。可见其确是“不分贵贱雅俗，普天同吟”。元应二年（1320）春，在镰仓花下举行的一次连歌会上，参加者兴致勃勃地同吟了一万句，由此可以推想其况之盛，其规模之大。

这个时代——镰仓后期南北朝初期即14世纪前半叶，许多寺社在春夏两季都举行开放式“花下连歌会”，吸引广大歌众，不少是同吟千句、两千句者。其时连歌享受层以僧侣和武士为主，普及到包括贵族和庶民的全国各地方各阶层。连歌已然成为地方文化圈的一环。良基对这种情况作了如下记述：“当时堂上一些有身份的人，也是确实有精通地下连歌者。”（《连理秘抄》）这说明其时堂上派的“堂上连歌”与僧侣、

武士为主的“地下连歌”有了自由的交流，促进连歌的发达与提高。此时地下歌坛更为活跃，地下连歌师辈出，知名者有善阿、顺觉、信昭、良阿，尤其是救济的“幽玄”的歌风影响着一个时代连歌的发展。

本来连歌会是属于不同的社交团体封闭式进行，由各自制定规则，各团体的规则都有所不同。两派遂开始效仿“武家法规”，制定自己统一的连歌规则，试图去掉歌坛的一些旧禁制，对于促进连歌新风的形成起了很大的作用。

值得注意的是，这些连歌带有某些宗教咒术的因素，比如祝愿身体平安，祈求出征战胜等内容。连歌不仅与神事佛事和游艺有关，而且成为战乱时代一种集团创作的艺术，在武士出征或战斗中也高吟连歌鼓舞士气。据《太平记》记载元弘三年(1333)举兵反幕的楠木正成坚守千早城，包围该城的镰仓幕府军队由于久攻不下，惟恐将士涣散，于是从京城请来连歌师连咏万句，以鼓舞和激励将士的士气。现举发句和附句两句为例：

冲锋得胜如樱色　（发句）
风暴与花相为敌　（附句）

《太平记》对此作了这样的评述：“词缘巧，句体优，喻官兵为花，喻敌为风暴，这是禁忌的预示。”因为最后还是以幕府灭亡而告终。这是不同于“地下连歌”的滑稽谐谑性，也不同于“堂上连歌”的高雅优美性，而是一种少有的异类的存在。

关于连歌的定制问题，自流行长连歌以来，在顺德院撰的《八云御抄》(1234)等一些歌论书上已提及连歌赋咏的某些问题。《八云御抄》强调：“古有诠是，不及口传故实。近年繁忙

多事,付之有少少故实。又禁制事及末代尤可存事”,并且列举了有关十五条注意事项,包括赋物四条,涉及赋鱼鸟、禽兽、草木、国名、人名等事项;百韵四条,涉及百韵的素材、用语的配合,特别指出应避免歌病中的“同心病”、“声韵病”等事项;句型两条,涉及发句、上下句的配合等事项;参咏者的态度三条,是惟一与规则无关的事项。其中赋物是核心。可以说,这是对连歌去禁制、定新制的萌芽。

镰仓中期即13世纪,“堂上派”和“地下派”就开始规定一些规则,由各派分别使用。具体进程是:在“地下派”大家善阿的“地下连歌本规定”出台以后,“堂上派”的为世接着制定了《建治新式》,一说是由善阿制定,以为世名义发表。同时,它是于建治四年、弘安元年(1278)制定,故称为《弘安新式》,依据是两者规则相同,故视为同一新式规制。也有一说它是建治年间(1275~1278)制定的,并非同一定式。连歌仍无统一定制,各依各自的规则运行,连歌的句风无重大变化,仍多沿袭古风。其时救济没有遵循善阿的古风体,开始推行新风,并获得“地下连歌”的广泛支持。

成书于这一期间的良季的文章论《王泽不竭抄》的“讲诗事”中谈及中国诗歌联句的做法是:不许咏相近的同类事物、不许再现同类趣向、发句需咏当时的季节事物、各自轮流合计出三句、赋物等,这一引进中国诗歌联句的定制,对于其后制定连歌新式定制中的“赋物去嫌”、“禁止轮回”等是有所借鉴和受容的。

以南北朝时代即14世纪为界,连歌有了新的飞跃。首先,连歌坛的重镇、摄政的藤原(二条)良基在“地下连歌”的主持者救济法师的协助下,于应安五年(1372)在《建治新式》的基础上,取自《筑波问答》中提出的规定,并追加一些新式的条

条，制定了《应安新式》（又称《应安连歌新式》）。新式制定者在“跋文”中作了这样的说明：

右大概准建治式作之。但当世好士所用来多不及取舍。只为止当座诤论粗所定如件。

《应安新式》基本要义是“赋物去嫌”，也就是连句固定“赋物”，即以一定物名规制全句，比如“赋白黑连歌”，发句为白雪，附句就用“黑物”对应，如此交互吟咏，统一全句。“去嫌”亦称“嫌物”，是一种禁制，即去除单调，贵在变化，但又非急变，不使用同季类似的词，不重复同类的趣向，也叫“禁止轮回”。简言之，就是禁忌重复。同时开始以其师救济的“幽玄连歌”的创作实践为规范，以“地下连歌”粗犷的特质、附句紧扣前句的特色为基础，取“堂上连歌”古典素材和用语之所长，整合两者的“心·词”关系，建立了“心多幽玄，余情为本”的连歌新式定制，首先获得“地下连歌”连歌师们的支持，连歌的“余情幽玄”化，成为一种时代的潮流，各社交团体皆采而用之，使连歌的面目一新。和歌流行的“有心体”也成为“有心连歌”的主流歌体，趋向于优雅，赋予古典的情趣，从而将连歌的游戏艺术化，突破了原先的连歌纯游戏性质，确立了连歌的艺术性。后来两派又二度对定制进行修改和增订，受到连歌界的欢迎，认为是“此道的龟鉴”。此后百余年期间，虽先后经过一条兼良、宗祇的门下肖柏的增补修订，分别推出“新式今案”、“连歌新式追加并新式今案”等，但依然主要沿袭《应安新式》的定制。可以说，《应安新式》统一连歌的定制，成为吟咏连歌的指南、连歌界遵守的通则，将连歌向前推进了一大步。

连歌的新式定制是：在一定的作歌场所由集体连作，连作

人数以七八人共咏为宜，少者二三人，多者十多人。形式是直接由和歌脱胎而来，以百韵连句为基本，五七五发句（第一句），七七附句（第二句），接着五七五为第三句，以后七七短句和五七五长句交互反复连咏，至百句作为结束句，称“举句”。连歌主题可以转换，非首尾一贯，但前后句的句意需要相互照应，素材需要相互连接，语言需要相互配合产生音乐性效果，气氛情调需要相互交融，在句与句的连接中求其艺术性。在这里，决定连歌的优劣，发句起着重要的作用，因此发句咏季节之物受到特别的重视。

这种新定制式，对于确保连歌百韵的艺术性起着关键的作用，它得到了很快的推行和普及。“地下连歌”向“堂上连歌”靠拢，联结三种主要力量：贵族、武家、僧侣的连歌社交团体，统一了连歌歌坛的“堂上派”和“地下派”，从此两派长期在连歌定制上的争论画上了句号。于是，从南北朝时代即14世纪中叶起，连歌界产生了许多像周阿、了俊、梦灯庵这样的职业连歌师，他们虽曾师从良基，追求过幽玄的歌风，但其后完全脱离了良基、救济的歌风，存在着倒退到此前游戏性的倾向，有失新连歌的光彩。可以说，良基、救济故去之后，真正理解和坚持他们的新风者，只有少数连歌师。幽玄风连歌一度处在停滞期。

但是，室町时代中期即15世纪，连歌界则完全确立“有心体连歌”，实现了艺术性的目标，连歌走向成熟。当时的将军足利义教十分关心和支持连歌的发展，超越流派和歌类，连年举办万句连歌会，北野神社的连歌会就有一日连咏一万句的记录。当时连歌的好手，以良基、救济的余情幽玄作为理想的歌风，出现了宗砌、智蕴、心敬、专顺、能阿、行助、贤盛（宗伊）等连歌师，成为这一时期连歌的代表作家，被称为“连歌七

贤”。这大概是效仿中国魏、晋朝的“集竹林下，肆意酣畅”之意和“隐士竹林七贤”之称谓而称之吧。“七贤”为首的宗砌学习正彻的幽玄和歌歌风，他在北野神社的连歌会上的连唱的出色表现，荣获了“连歌宗匠”的称号。连歌界出现复苏的势头。

作为心敬门下的宗祇，将七贤的作品编辑成书《竹林抄》，以集七贤之长，完成了连歌“有心·幽玄”的样式，开了一个时代连歌的新风。今以七贤的各一句为例：

樱开迎来城乡人　（发句，宗砌）
河边无名草花开　（附句，智蕴）
风静露滴一片叶　（第三句，行助）
恋月忘月在都城　（第四句，心敬）
淡墨绘画黄昏雪　（第五句，专顺）
秋风吹拂杉树梢　（第六句，能阿）
花落鸟啼春去也　（第七句，贤盛）

这时候，连歌的指导地位由救济、良基转到心敬、宗祇，经几代人对不同歌风的探索和积极的努力，完全建立了“幽玄余情”的连歌审美理念，将连歌提到最高的水平，近古连歌达到了最盛的时期。当时鹿岛大神社、大山祇神社等就举行百人以上参加的连歌会，咏歌万句较前更为流行。据和田茂树的统计，仅从文安二年(1445)至文禄二年(1593)奉纳该神社的连歌就达二百七十余卷①，由此几例可见当时连歌盛行之一斑。心敬、宗祇主导的连歌已无人可比肩，成为主流，其后的

① 和田茂树《大山祇神社连歌》，原载《文学》1958年1月号。

连歌都归入亚流了。

正如小西甚一指出的："从 14 世纪到 16 世纪的文艺史，除了能乐和连歌之外，都已完全变得非常贫弱了吧。和歌史在《风雅和歌集》前后是最后的光辉，15 世纪以后就渐次陷入黑暗时代，而代替和歌发出灿烂光辉照亮这一时代的是连歌。""良基时代形成第一峰的连歌史，到了心敬、宗祇时代，形成了第二峰，而且是最高峰。"①

到了近古末期，16 世纪以后，连歌虽更加普及于大名、町人阶层，而流于卑俗与滑稽，形成"俗流连歌"，走入了俳谐连歌之途。这集中表现在山崎宗鉴编撰的《犬筑波集》（约 1528 ~ 1532）上的一些无名连歌师们的句，唱出：

山麓披霞润容爽　（发句）
女神春水洒大地　（附句）

当时与《犬筑波集》齐名的，还有荒木田守武的《俳谐独吟千句》（1549）这些俳谐连歌与生计联系，成为谋生的一种手段，乃至作为以胜负相赌，或饮酒作乐，出现不少迎合一般庶民情趣的句，连屎尿、屁股、睾丸、春水、性行为之类的卑俗句乃至流于猥杂句也咏了出来。这种连歌已成另类，也许他们自以为是"向传统权威挑战，运用滑稽的手法，在揶揄脱离现实的价值体系方面，把人物的动物性、自身的生活事实放在对称的位置上"吧。② 俳谐连歌虽然盛行于一时，却渐次失去昔日正统连歌的艺术魅力，进入了衰落期。宗祇的弟子们将俳

① 小西甚一《日本文学史》，第 114 ~ 121 页，讲谈社 1997 年版。
② 加藤周一《日本文学史序说》（上），第 289 页，筑摩书房 1980 年版。



谐从连歌独立出来，向俳句方向发展。

从近古诗歌史的发展轨迹来看，在和歌道沉滞之际，取代它而获得大繁荣的是中世特有的诗——连歌，而进入近世，它让位给了俳句。可以说，连歌是和歌之子，是俳句之母。①

这是形象地说明连歌在近古诗歌史、文学史上所占有的历史位置。但是，在这里似乎还需要补充一句，连歌从创作到定制都可以发现中国诗歌联句做法和定制的影响痕迹，也从一个方面说明当时存在着连歌与联句的交流与交融的现象。良基的《筑波问答》一书论述连歌的经纬时也谈及："连歌相当于天竺的偈、唐国的联句。"这一现象也是不能忽视的。

第二节　救济·良基的开创性贡献

奠定连歌作为文艺一环的第一人是救济（1283～1378），连歌大师，拥有众多弟子，一度占据连歌界的主流。他不仅在文保年间（1317～1319）年年在北野神社举办"花下连歌会"，共咏千句，而且成为尊胤亲王、摄政大臣良基等上层人物主持的"堂上连歌会"的指导者，同时对于协助良基制定连歌的新式定制，以及促进"地下连歌"与"堂上连歌"的交流，将连歌始源的游戏性最终推向文艺性，确立连歌的新风都起着不可估量的巨大作用。他的幽玄句风，与正彻的和歌被视作处在同等的地位。

列举救济一秀句为例：

① 伊藤正雄、足立卷一《要说日本文学史》，第91页，社会思想社1980年版。



月冷盼友来造访（救济）

秋夜野寺钟声响（良基）

歌中在秋夜月冷的闲寂氛围下，加上寺钟的幽远悠长之声，给人留下了幽姿远韵。同时，“月光”、“钟声”的合成，也透出几分哀感，让人抚触到歌人作为隐逸者盼友造访时的孤寂的心，可谓达到了“心深”、“幽玄”的歌境。良基评论救济的连歌新体时，反复强调：“盛开幽玄之花，此乃救济句的特色”。

救济的连歌，句入“幽玄”，而词尤优，言尤妙，唱出：

秋日惟逢一阵雨

驱车草原观花开

在秋日的阵雨过去，到原野观赏小草盛开的花，可谓景况闲寂，词如花香，充满了禅机。其“心深”，在平淡中见幽玄，确实不带任何风情之趣。由此可以看出，救济虽曾师从善阿习连歌，但他与其师善阿的古风大异其趣，不遗余力地协助良基整合“堂上”和“地下”两派连歌，进行连歌改革，推行连歌新风，将近古连歌推向第一个新高峰，其功业在千秋。

作为连歌奠基人之一的二条良基（1320～1388），本姓藤原，上层贵族官家出身，其父藤原道平任关白左大臣，良基本人先侍奉后醍醐天皇，南北朝分立后则拥立北朝的光明天皇等五代天皇，官至太政大臣，乃至处在摄政的地位。对足利三代将军也保持密切的关系，还教授第三代将军义满礼法，被誉为“扶大树的人”（《后愚昧记》）。

良基将一生献给连歌事业。自幼受父爱好连歌的熏陶，

且作为贵族的连歌歌人，经常参加“堂上连歌”的连歌会，不无受“堂上连歌”的风雅歌风的影响。但二十岁左右开始师从连歌师救济，经常邀请救济等“地下连歌”连歌师在自己的宅邸举行连歌会，并在救济指导下，编撰《僻连抄》（1345），这是现存最早的连歌论。它将救济推行的连歌新体评为“幽玄、精巧、余情优艳体”，“尤为最上也”。也就是说，良基既保持和歌的“余情幽玄”的传统，又引进连歌平明、通俗的特质，并加以适调，提高了连歌作为文学一个新品种，得以逐步普及。

这部《僻连抄》连歌概论书用了四年多的时间进行修改，经过救济校阅，定稿本改称作《连理秘抄》（1349），这是日本最早的连歌论书。该书简述《万叶集》以后的连歌发展历史，连歌风体的变迁，反对连歌墨守成规，提倡建立连歌的新制，已提及“赋物”、“嫌物”的连歌新体的初步构思，以及连歌创作的基本事项。书中提出：

> 首先选择时间，眺望美景，雪月之时，花木枯荣，顺遂时节的变迁，察其容姿，心有所动，而露于言表也。同样，选择眺望美景之地，观山望水，悉心领略其情趣，此乃最佳作句之道也。

> 仔细思考句中的神髓何在，自然地想到表现“心深”，添幽玄的面影。略有理，心有度也。

> 词应在花中求花，玉中求玉也。

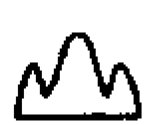
此乃道出了“心深”、“幽玄”、“词花玉”的“赋物”之真谛。良基第一次将冷泉派俊成、定家的和歌“余情优艳”的“有心幽



玄体"引进连歌评论，与他所属的二条派和歌平素追求的平淡美意念适调和整合，试图在平淡的咏法中显珍贵，在表现的美感中显幽玄，这是与当时连歌发展的大趋势相适应的。这对于确立连歌的审美价值取向，开拓连歌的新境界，都起到了很大的历史作用。良基在《十问最秘抄》中谈到自己采取这种调和态度时写道：

> 纵令有违我心，也无力归于世上同一。诸道之事应顺其方向而行，我行我素是无益的。因此，道誉（武将佐佐木高的法名——引者注）等所爱好之时，众人皆顺随其情趣。当今准后（指将军足利义满等——引者注）的御连歌，优美之致，在崇尚情趣常物的珍奇之时，仍适合愚之所思，天下岂可无此风情耶。

不仅于此，良基还引进中国宋代诗论"以禅喻诗"的思想来作为参照系。小西甚一是这样评价良基的："可以认为，良基采取这样的立场，有理论方面和实际方面的两个原因。首先，他摄取宋代的诗论。于宋代，在表现上是尊重'朴'与'拙'的。在特别或极端的情况下，一般是志在平淡。但是，他并不希望单纯的平淡，而认为首先已熟练华丽表现的人，顺从老练而自然达到平淡者最为理想。这是14世纪以后日本非常受到尊重的苏轼也是这样主张，这种主张也被《诗人玉屑》所引用。良基屡屡言及《诗人玉屑》，他的连歌论新出现的术语多是借用宋代诗论的。从这一点来考虑，他从华丽到平淡的理论，大概是通晓《诗人玉屑》吧。"①



① 小西甚一《日本文艺史》(Ⅲ)，第428～429页，讲谈社1992年版。

这说明那时期宋代苏轼的诗话、魏庆之的诗话集《诗人玉屑》已传至日本。苏轼主张“欲造平淡，当自绚丽中。落其纷华，然后造平淡之境”，以及魏庆之在《诗人玉屑》中引用苏轼这一诗论思想即强调“大凡为文，当使气象峥嵘，五色绚烂。渐老渐熟，乃造平淡。不但为文，做诗者尤当取法于此。”也就是说，先熟习优美的表现之后才能趋于平淡，达到两者的调和。良基正将这种“以禅喻诗”的宋代诗论思想应用在连歌论上。事实上，宋代诗论对华丽与平淡的辩证关系，除了《诗人玉屑》之外，还有其他许多论述，比如吴可在《藏海诗话》中有云：“凡文章先华丽而后平淡，如四时之序。方春则华丽，夏则茂实，秋冬则收敛，若外枯中膏者是也。盖华丽茂实，已在其中矣。”其他突出的类似论述，还有严羽的《沧浪诗话》、叶梦得的《石林诗话》等等。可以说日本连歌的发展，也有中国宋代诗论的心贵灵、贵自得，词贵活、贵妙的思想深蕴其中。救济、良基的“心深”、“幽玄”、“词花玉”与此是存在某种内在的联系的。这也是救济、良基在日本连歌上的借鉴与再创造的贡献之一。

《连理秘抄》在论述立新风的同时，提倡破旧风，尤其是严厉批评了当时连歌坛上出现的将咏连歌作为赌注以决胜败、酒醉喧闹等不良倾向，有失连歌幽玄的风趣，并告诫：“千万不要举办大饮、粗言之席，以免尽失其兴。”

在这一连歌学论的指导下，良基进行连歌集的编撰、新式的定制和实践创作等多项的创造性工作。他编撰的连歌集《菟玖波集》（又称《筑波集》，1356）凡二十卷，收入从奈良朝到南北朝初期的二千一百九十句连歌，以二句一连为主，分春、夏、秋、冬、神祇、释教、恋、贺、杂歌、发句等部类。这是日本最早也是最大的连歌聚类集。该集完成后翌年，由幕府权臣佐

佐木道誉的举荐,由武家奏闻、后光严天皇下赐准敕撰,遂成为准敕撰连歌集。

《菟玖波集》的构成,是以《古事记》的日本武尊与烧火翁、《万叶集》的尼作头句与大伴家持续末句的短连歌开始,选自平安时代以来的各种典籍中的连歌,短连歌照录,长连歌则只录发句和附句,有姓名的作者约四百五十人,以镰仓时代以来的作者居多,武士出身者也不少。收集者主要收集歌数最多的前五人是:救济以及尊胤亲王、良基、道誉、足利尊氏等,都是站在推动连歌新风的立场者。"堂上连歌"的作者以为家、定家、后嵯峨天皇、后鸟羽天皇等为主,当代的"堂上连歌"作者除良基外,每人收入的歌数不多。"地下连歌"的入选,也是以救济、良基的审美基准而定。良基在谈到"地下连歌"大家善阿的句之所以收集不多时就作了这样的解释:"善阿用古风体,救济一向不用之。"(《十问最秘抄》)从这里可以看出其选歌是以救济倡导的连歌新风体为基准的,其编撰是具有明显的目的意识的。

编撰者模仿和歌敕撰集,卷首置立春句,而且选了后嵯峨院于宝治元年(1247)八月十五日夜百韵连歌会上吟的附句,他是回应为家的发句而作的:

立春已到报佳音　(发句,卷20,为家)
山背残雪渐消融　(附句,卷1,后嵯峨院)

还有上述救济的"月冷盼友来造访,秋夜野寺钟声响"作为代表秀句首先收入集中。救济入集句数一百二十七句,居首位。由此可以体味到编撰者以救济句作为示范的用心。

良基入集句数居第二位,共八十七句。代表秀句是:

松原樱树花飘落　（发句）
春日山花惜将暮　（附句）

从整体来说，这部连歌集的特点是：（一）突出救济、良基的"幽玄美"的审美理念，标示连歌向艺术化方向发展的历程；（二）广收历代的连歌，展现连歌从起源到走向多样化，从俗到雅俗相兼的、句风不断变迁和不断提高的历史进程；（三）集"堂上连歌"和"地下连歌"于一书，时代包括古今，作者包括上下阶层，很有代表性；（四）破格成为连歌的第一部准敕撰集，给一向不能登上大雅之堂的连歌一个正当的定位。其在日本文学史、诗歌史上的主要意义，在于从理论和实作两方面确立连歌的新歌道，将连歌提高到和歌一样重要的地位，而且在和歌式微的情况下问世，填补日本近古诗歌史的空白。这是从连歌发生期到室町时期的连歌集大成，一集在手，可窥连歌史的全貌，在连歌史上是具有划时代意义的。

在《菟玖波集》问世之后，良基还吟了许多秀句，今举两句，以窥一斑：

风中红叶添初雪　（发句）
都城庭院布谷鸣　（附句）

这进一步显示良基的连歌句风的变化。接着与救济合力制定的《应安新式》就是在总结迄今连歌发展的经验的基础上完成，以作为创作连歌的新规范。他不仅自己据此身体力行，而且还将它作为教育后来者的重要范本。

他在《菟玖波集》以后，与制定《应安新式》同年稍前编著

的连歌论书《筑波问答》(1357年初春)言及:“但凡连歌应以此比拟之姿为本也。蒙敕撰而留下诸多姿,后人乃可仰赖当今矣。”这不仅是对《菟玖波集》编撰的肯定,而且还有意进一步动作,将多姿的连歌留于后世。

在《筑波问答》一书中,良基不仅叙述了连歌的起源和历史、连歌的特质、连歌发句、附句的做法、连歌的赋物和百韵等史实和作句技法的具体问题,而且强调了“助国政、成菩提因缘”的连歌之道,以及连歌作为正统文学而存在的合理性。这样,良基制定《应安新式》便顺理成章。

据日本学者木藤才藏论证,此后良基还觉得有必要再编辑一部连歌集,并计划定名《玉梅集》,收入古今连歌名句,以垂范后世。其依据是:根据《初心求咏集》所记,良基在撰呈《菟玖波集》以后,决心再编辑一大连歌撰集,其事始端是良基咏发句“晶莹雪花集树下”,救济接着咏附句“玉梅枝头果累累”来考证:良基、救济欲续编一大连歌集,但“只有计划,最后没有实现就告终了。拟冠以《玉梅集》之名的这部集子,是欲在这样的意图之下编撰的:‘不嫌昔今之时,不分贵贱之人,广闻博采,只要适当就应收纳,只要不坏就无需迟疑,犹如夏去冬来虽轮回,但风吹树声永不变;春去秋来季节虽推移,但行空月色永不改。后生之辈,不应舍此道也。’因此,这部集子不仅欲图收集《菟玖波集》以后创作的连歌,而且是试图在新的构思之下,收录古今名句,以作为后代连歌爱好者们的规范。他们就是在这一抱负下开始这一事业的。”①

这说明良基对于进一步推动新式定制规范下的连歌新风,怀有很大的抱负,在弘扬连歌之道是鞠躬尽瘁的。石田吉



① 木藤才藏《连歌史论考》(上),第262页,明治书院1971年版。

贞是这样评价的："良基的连歌活动，确实是一团十分惊人的火。他在救济的协助下，编撰我国最初的一部连歌集《菟玖波集》，并通过成为准敕撰集，给予连歌以纯艺术的地位。接着制定《应安新式》，作为连歌制作的固定准则。这两座巨塔，长期成为连歌的标志。"①

可以说，良基在救济的通力合作下，将连歌推向连歌史上的第一个高峰。

第三节　心敬·宗祇将连歌推向新高峰

救济、良基的连歌论和由他们制定的《应安新式》，确立了连歌的新式定制，这些开创性的歌业，将连歌推向了连歌史上的第一个高峰。在近一个世纪的发展历程，其间一度处于停滞状态。但到了"七贤时代"，连歌又有长足的发展。心敬是"七贤"中最富个性的连歌歌人，也是七贤中的第一人。

心敬(1406～1475)，又名心惠。自少削发出家，先后在音羽山十住心院、京洛的比睿山修行，加上病痛缠身，产生了无常感。三十岁上，师从歌僧正彻习和歌三十载，受到正彻的幽玄歌风的影响，被赞誉为"朝吐一辞，暮传四方。长安纸贾，为之十倍矣。"(《季扬首座和韵序》)作为正彻的得意门下，经常参加正彻主持的和歌会。在北野神社连歌会上，曾以连海之名作发句，将正彻的歌风深化，移植于连歌，并有所发展和创新。文安四年间(1447)的一次百韵连歌会，他对发句和唱了附句，曰：

① 石田吉贞《隐逸者文学》，第206页，塙书房1986年版。

河畔无名草花开　（发句）

秋日沼泽没水草　（附句，心敬）

这一句对应发句无名草花盛开之后，时移物转，至秋日时分，水草已淹没在沼泽之中，今非昔比，作者猝然涌上一股无常哀感。这一句显示了其独自的冷寂歌心，成为其代表佳句之一，入集《新撰菟玖波集》。是年，心敬已人过中年，在连歌界初露锋芒。晚年这种歌心更加深化，在《老来凄苦》中吟道：

可叹烧柴夕烟飘　（发句）

上市卖炭归山遥　（附句，心敬）

作者写了贫苦的老翁朝夕烧柴制炭，又要走长长的山路下山去卖炭，以谋生计的艰辛，以及慨叹其凄苦的情状，道出了自己对人生的观照。在这里也可以窥见其“草根”歌风之一斑。他的弟子兼载解释道：“这被认为是一种自赞，以烧柴卖炭作为度日手段之心境，实在可怜。”（《量感道》）

心敬初老时，著有《私语》（1463）而名声大噪。于同年应成仁亲王（后为后土御门天皇）之召，主持了连歌会，此后作连歌一发而不可收，作有六百四十余的发句和附句，合集面世了自撰句集《心玉集》（1466），晚年，遇应仁之乱，“都中眼前几成修罗地狱”，为逃避战乱和人世的纷繁，下关东，隐居相模大山山麓古寺，抚慰冷寂的心，直至圆寂。这期间著有《自语》（1468）、《片断回话》（1470）、《老者愚痴》（1471），以及兼载纪闻的《心敬僧都庭训》等一系列连歌论书，成为近古有代表性的连歌学论著，对于建立连歌的理论体系，做出了历史性的贡

献。

心敬的连歌论代表作《私语》分上下两卷，上卷主要叙述连歌的沿革、古今连歌歌风的差异、和歌歌道与连歌歌道的比较。下卷模仿良基《筑波问答》的问答形式，展开他对连歌的理论性的议论。他在书中不仅谈论作句的技法问题，而且更多地探讨连歌的文学主体性和连歌的美学问题。其余各书，皆以此书的基本论点为据而展开他的连歌论。

首先，他谈到连歌的文学主体性时，说明连歌与人生的关系是主要的课题，强调“连歌重要的是，每句都要有观念的心”，“冷暖自如，无师自悟”，达到“连(歌)佛(教)一如”、“连禅一如”之境。他写道：

> 余以为正因此道乃佛果圆寂之处，故令人欣羡。(中略)只是于缘情深，也会悟知世间热衷于梦幻，并将述怀、爱恋、羁旅、无常之句也归于此类。要进入此心境，乃需达到一滴泪、一念之无常，全然静心，摆脱人间色欲，悟知来世之一大事也。(《片断回话》)

在这里可以看出，心敬的“观念的心”，也就是宗教心。

其次，以无常冷寂作为连歌的美理念，所以他重视“心”，重视“心”的闲寂与哀伤，“心·词”比较，强调“心哀词优”，即“心”要贯彻无常的哀感，词要剔透明晰，以剔透明晰之词道其深意，也就需要余情的表现。因此，他主张抑制外在的优艳，深化内在的闲寂与空寂、冷艳与孤清，达到深沉之哀。他写道：

> 此道，以无常述怀作为心·词之宗旨。互道深沉之

哀,使一切鬼神之心、勇猛武士之心也会变得柔和。(《私语》)

心敬的连歌论是基于禅道的思考,重悟道修行,重言外之意,以心外无法作歌,以歌感透人心。这是他最理想的歌魂,他的连歌论的神髓也尽在其中。

再次,批评了某些武士连歌的固陋流俗,倾向卑俗化的现象。指出:

近来都城周边也骤然趋于此道,连奇异的茅厕、市民的摊位之地,也千句万句地充斥于耳。满座一时半时就终结,有若此道坏劫末法之时矣。(《老者愚痴》)

这里的"坏劫"者,佛语"四劫"之一。"四劫"即成劫(世间成立)、住劫(安住世间)、坏劫(世间毁灭)、空劫(世间虚空)。也就是喻连歌此道若沦为卑俗之物,乃到了衰落毁灭之时也。这反映了心敬的强烈的反卑俗精神,但这种反卑俗精神是反对这些连歌缺乏修行的功夫,虽与他的草根精神是不能画等号,但其歌风的庶民性是不容置疑的。

可以说,心敬的连歌论更主要的一点是对良基的幽玄连歌论的提升,他写道:

此道应以幽玄体深藏心中来修行。

古人云,任何句中蕴含之姿,皆应成为修行所采用。然想到古人亦云,体味幽玄体及其要点,似是存在很大的不同。古人之蕴含幽玄体是采用心。人的心得就是使姿优雅,也难以入心艳之道。要修姿乃众人之事,修心则只

能一人为之。故古人上乘之歌幽玄体，体韵心传也。

他在庭训中还提及：

心境乃至关重要。即使常见飞花落叶，凝视草木露珠，也可感悟到世间的梦幻之心，使举止柔和，心也就尽蕴幽玄之中。(《心敬僧都庭训》)

心敬将吟歌的幽玄与人格的修行联系起来思考，强调以禅的"空"、"无"的无常观作为根底，通过修心，直观自然与人生，而达到"体韵心传"之境。"心深"，幽玄美也尽萌其中矣。作者不仅在理论上，并且在实践中体现了出来。比如在宗祇入集《竹林抄》的心敬句中这样吟咏道：

阵雨过后身濡露　（发句）
虫鸣原野远山色　（附句，心敬）

山路霜打枯枝响　（发句）
草庵会友闻水声　（附句，心敬）

前者发句吟哦阵雨和露的时分，宣告秋的来临，附句对应，秋的原野虫鸣，远山已着上朦胧色彩；后者发句深秋霜打落在山路的枯枝上，幻想着发出滴滴的响声，附句对应，秋夜静寂，隐逸者在山间草庵会友，恍如听闻滴滴的凄厉水声。两者都给人一种秋景的冷寂感，闲寂美与幽玄美也尽展其中，将连歌的幽玄美学提高到一个新的水平。

综观心敬的一生，是竹林草庵闲适幽寂的一生。他的歌

心、他的连歌论的精神都是贯穿于这种闲寂幽玄的宗教精神中。佛道歌道、信仰与美浑然为一，是对救济、良基始创的发展和再创造。“在那里，他通过宗教生活而修得的玄寂观念，和通过诗歌、连歌而修炼的表现力，实是展开了一幅优秀的风雅的曼陀罗图。可以说，那是身处中世战乱中的一个宗教诗人，达到了最后的憩息和荣光的境界”①。

饭尾宗祇(1421～1502)，连歌作者、古典学学者。出身未详，但根据有关文献记载他“身产江东地”(景徐周麟《翰林葫芦集》)，是“乡下人”(《古今集闻书》)，推测他出身地方庶民。少年时代遁入空门，修行禅道，三十岁上，师从宗砌、专顺、心敬等习连歌，钻研《伊势物语》、《源氏物语》、《万叶集》、《古今和歌集》等古典作品。经十余年的刻苦勤奋，四十余岁才显露其超群出众的歌才和出类拔萃的学识，确立他的知名的连歌师和古典研究者的地位，成为室町时代的典型文化人。他把握古典的神髓，并运用到连歌的创作中，这种高文化素质对于形成他的作风和提升连歌的文学品格是极其重要的基础。

青年时代的宗祇，身处乱世，作为禅僧自然受到虚空无常世界观的影响，怀有深深的哀感，这成为他创作连歌和形成句风的思想基础。在连歌美学的追求上，继承和深化了救济、心敬的脱俗求道的精神，强调以“幽玄有心体”为连歌之本。

应仁元年(1467)应仁之乱前后，其时老一辈连歌师相继辞世。在战乱中，宗祇为逃避乱世到了关东，经信浓时，旅宿山中草庵，吟出：

浮世宿庵听寂雨

① 荒木良雄《心敬·宗祇》，《岩波讲座·日本文学史》(第六卷，中世)，第16页，岩波书店1959年版。



这首歌写出作者经历乱世的凄苦，来到山中，宿于草庵，巧逢阵雨，便以一颗孤寂的心来静听阵雨声，深感人生如浮世，仿佛听见不停的阵雨声中也包含着宇宙万般有的悲愁，更念旅宿的寂寞，油然生起一股孤冷之情。这句是"幽玄有心"的典型句，被认为是"代表连歌的绝唱"。① 他的连歌也是从草庵生活出发的。

宗祇到了关东，正时兴地方年轻武士追求连歌品位之风，于是他成为关东诸国连歌的指导者。另一方面，战乱之后，又出现以连歌作为谋生计的手段，"幽玄有心"连歌受到一定的冲击，这给宗祇带来了创作《吾妻问答》(又称《角田川》，1467)的机运。这是他的第一部连歌论，论述了具体作句法、用词法和百韵的统一性，以及强调了"以心深词美为本"，"幽玄有心之姿至关重要"的连歌基本美理念和连歌批评基准，并且将无常观念引入连歌论，视作考量歌心之深浅。他还写道：

> 歌之道，惟心慈悲，观飞花落叶，察生死之理，也应使心中的鬼神柔和，归于本觉真如② 也。

从上述"浮世"的歌、"飞花落叶"之论，可窥见宗祇对歌、对自然与人生的观念，以及于这个战乱时代的忧郁文学的原动力。京城局势稳定后，他于文明五年(1473)回归京洛，展开连歌创作和古典注释的工作，十分活跃。其时以后土御门天皇为首的上层贵族也掀起一股文艺热潮，频繁地举行连歌会

---

① 石田吉贞《隐逸者文学》，第227页，塙书房1986年版。

② 本觉真如，佛语，意即回归静寂的觉性，破芸芸众生之迷妄。

和汉歌会。宗祇的歌才受到后土御门天皇的重视，他自撰的句集《萱草》(1474)就两度奉天皇饬令进行了勘校。

他更重要的业绩是编撰《竹林抄》(十卷，1476)、《水无濑三吟百韵》(1488)、《汤山三吟百韵》(1491)、《新菟玖波集》(1495)等连歌集。

集七贤的佳句于十卷的《竹林抄》，收入了当时七大连歌师宗砌、智蕴、心敬、专顺、能阿、行助、贤盛(宗伊)的发句、附句佳作，凡一千八百三十七句。心敬的句占首位，附句三百二十一，发句八十，共四百零一句。宗祇强调编撰方针"以心深词美为本"，以"幽玄有心"句为入选标准，集当时秀句的大成。同时还著有连歌论书《老者惆怅》(1478)，从《竹林抄》中选出五十四句加以评论和鉴赏，其中给予心敬的句很高的评价。这两部集子，集中反映了宗祇的连歌美理念是具有一定自觉性的。

可见宗祇对继承七贤传统的决心，使连歌在艺术性方面有了更大的提高。他与其门人宗长、肖柏三人吟作连歌百韵，奉纳给摄津国水无濑后鸟羽院庙前(今水无濑神宫)的《水无濑三吟百韵》，就达到了新的水平，成为后世连歌的典范。现举开头八句连作：

雪盖山麓雾霭浓　(发句，宗祇)
水流远去梅花香　(附句，肖柏)
川风拂柳把春报　(第三句，宗长)
橹桨声响迎黎明　(第四句，宗祇)
雾浓残月留长空　(第五句，肖柏)
霜降原野暮秋到　(第六句，宗长)
虫鸣无情催草枯　(第七句，宗祇)
篱前横躺路一条　(第八句，肖柏)

这百韵的发句是早春白雪的朦胧远景，附句跟进春来飘溢着阵阵乡间梅花的芳香，第三句的岸柳随春风飘忽，这都是描写川岸的景物，属“春歌”类；第四句是河上舟船的桨声打破拂晓的沉寂，虽也是川岸的风光，但已转向“杂歌”类；第五、六、七句，透过长空的夜雾现出朦胧的月光，秋霜已降落在原野上，虫鸣无情地催促着秋草的干枯，这都是秋的景象，属“秋歌”类；第八句是草已干枯，沿篱前现出一条路，又归于“杂歌”，各句的意境渐次推移，相互之间都配合得天衣无缝。这些山中的隐逸者将自己对自然与人生纤细的感受，用如此洗练的技巧和纯熟的语言，赋物——通过季节枯寂的景象，以表现对乱世的不安，最后展现“路一条”以示对未来的憧憬。可以说，这些歌作浑然一体，展现了枯淡闲寂的艺术美，将连歌推向圆熟洗练的境界。日本学者认为《水无濑三吟百韵》“是作为心象交响乐的连歌”；① “自古以来，《水无濑三吟百韵》作为连歌完成期之作而得以垂范于世。”②

《汤山三吟百韵》也有许多这样的名句。这两部三吟百韵作为连歌史上最优秀之作而流传于世。此外，在他的百韵、千句中，除三吟、两吟外，也有不少是宗祇独吟的，比如《何人百韵》(1461)、《美浓千句》(1472)、《表佐千句》(1476)、《河濑千句》(1476)等，独吟出这样的秀句：

无花樱树似有限

夕庭静静拂春风

---

① 小西甚一《宗祇》，第235页，筑摩书房1976年版。

② 久松潜一责编《增补新版·日本文学史》(中世)，第404页，至文堂1979年版。

月出山头屋檐蒙
旅中投宿知西东
梦来无影去无踪
无人原野展广漠
霜铺野道显蒙眬
枯萎尽头草萌动
虫鸣声声悲秋逝
狂风呼啸遍山野(独吟《何人百韵》从发句到第十句)

在这些连歌里,从春到冬的转换,不是咏颂客观的自然风景,而是吟哦主观的心象风景,展露作者内心的感情世界。可见宗祇对自然观照之深沉,他对自然的咏歌发挥到了淋漓尽致。

宗祇在西国武家大内政弘的支持下,还与一条冬良合作编撰了《新撰菟玖波集》(20卷),收集连歌作者共二百五十五人,凡二千零五十三句。其中僧侣连歌占半数,而僧侣连歌中七贤连歌又占半数。后土御门天皇等的"堂上连歌"作者超过三分之一,"地下连歌"不满三百句,而被《菟玖波集》立为一类的俳谐连歌,则被排除在外。可见宗祇贯彻其连歌美理念的基本态度。该集经过宗祇最后校订,上奏后土御门天皇御览,并获得天皇准敕撰和下赐三种香,成为继《菟玖波集》之后第二部准敕撰集,占有连歌撰集的最高地位,从而把《竹林抄》以来确立的连歌新模式,作为正风连歌的理念固定下来并得以推广,连歌到了全盛期。同时连歌作为当时的一流艺术而得到了承认,在连歌史上具有重大的意义。

此外,宗祇为世人留有的连歌论书,除了上述的《吾妻问答》、《老者惆怅》之外,还有《长六文》(1466)、《分叶》(1488);

自撰句集，除了上述《萱草》之外，还有《老叶》(1485)、《下草》(1492)等。七十九岁的他还独吟了《何人百韵》，而且还不停地旅行于关西、关东之间，指导各地的连歌创作活动和讲授古典文化，传授古今。自然之旅、人生之旅成就了宗祇，也成就了一个时代的连歌。景徐周麟赞誉道："宗祇，乃连歌之长，古宗砌避三舍者也。讲《古今集》、《伊势物语》等书，公家已下，请之执弟子礼。"(《鹿苑日录》)

八十岁的宗祇于明应九年(1500)夏京都一场大火，他的"种玉庵"也在劫难逃，他完成最后一部连歌论书《浅茅》，翌年便开始他一生中第七次也是最后一次越后之旅，途中患了重病，一说是中风。翌年，八十二岁的他归途路经信浓、草津、伊香保、江户、骏河、国府津，途中还抱着重病之躯，与随行的弟子宗长、宗硕三吟最后百韵《何人百韵》，以及出席在镰仓附近举行的千句连歌会。据宗长所著的《宗祇临终记》记载：他们进入相模，本想翌日翻越箱根山，但当日在箱根汤本，"大约过了夜半，我见宗祇师痛苦万状，便把他摇醒。他说刚做了个梦，梦见定家卿时，他吟颂了一句和歌：'一命能绝我即绝'，听者以为是式子内亲王的御歌，他又沉吟了一句：'仰望明月心激越'。可能是《表佐千句》里的前句，我无法对上。他开玩笑说：大家来对吧。说罢，宗祇师就像灯火熄灭一样断了气。"最后，葬于骏河桃园定轮寺。

可以说，宗祇独步于连歌的世界，已将连歌化作自己的血和肉，成为生命的一部分。生为歌，死也为歌。

第四节　狂歌·川柳的流行

在连歌大发展的同时期，流行了狂歌这样一种新的诗歌形态。它与连歌一样，脱胎于和歌，它虽采用和歌的五七五七七的五句体短歌形式，但内容脱雅入俗，乃至使用和歌从不使用的俗语，是有别于传统的古典和歌的一种“狂体和歌”，具有滑稽、诙谑、机智的性格，并且导入笑的要素。

狂歌源于何时，是否与《古事记》提及的日本古代歌谣之一的“夷振”、《万叶集》的“戏笑歌”和《古今和歌集》的“诽谐”（当时并未用俳谐，是滑稽歌之意）有联系，日本学者考证尚无定论，一般看法是很难认同这些与狂言的起源有关。① 最早有关狂歌的文字记载的，是藤原定家的《明月记》。在建久二年（1191）闰十二月四日记有“入夜被，读上百首”，“事毕，有当座狂歌等”；建保三年（1215）八月二十一日记有在宫中鬼间举行连歌会等候迟到者的时间，“有作狂歌，两方咏各体”；《后鸟羽天皇御口传》（约 1225～1227）还有这样的文字记载：“连歌乃至狂歌都是即兴咏之，很有趣。”

狂歌，一般即兴口咏，咏完了事。最早留下文字的，是晓月坊的《狂歌酒百句》。晓月坊，何许人也，众说不一。较可信的一说是定家之孙为守，其法名为晓月，且有几首与定家传唱的狂歌。晓月坊的《狂歌酒百句》（年代未详）分四季和杂歌二类，各占一半，今各举一句为例：

① 久松潜一责编《增补新版·日本文学史》（近世），第 281 页，至文堂 1981 年版。

今日典当是蚊帐
当钱买酒喝个酩酊大醉　（夏歌）

浊酒折磨何时了
世道艰辛竟活得这样长　（杂歌）

晓月坊被认为是"狂歌的始祖"。如果晓月坊就是藤原为守，从为守的生卒年(1265~1328)来看，狂歌实际当自流布于南北朝末期、室町前期，即13世纪末叶、14世纪初叶，但它的盛行始于室町后期即16世纪初期，比连歌晚近两个世纪。

狂歌在此时始流行，直接动因：一是经历长期战乱之后，对时政的讥讽和对人生的戏作之风潮甚盛；二是原先"地下连歌"由于与"堂上连歌"的整合，其诙谑性渐次淡化，社会生活对诙谑文学又有其需要；三是当时战记物语中有不少时事讽刺歌，这大大地刺激了狂歌的发达；四是同时代流行各种滑稽的俳谐连歌、洒落本、黄表纸等新文学形态，互相影响、渗透和促进。当时，狂歌作者多是兼作和歌、连歌或俳谐，两者或三者相兼，很少单独的狂歌作者。

进入狂言流行期，即永正五年(1598)问世了《永正狂歌集》(作者未详)，分左右十番合吟贫苦庶民的生活和感情，正式确立狂歌作为一种文学的独立模式而存在。此前狂歌被视作连歌或俳谐的余技。其中涌现出像细川幽斋、永雄长老这样的优秀作者。

细川幽斋(1534~1610)，在战乱中是骁勇的武将，青少年时代喜爱研究歌学和吟作连歌，又在狂歌方面发挥其诙谑和机智精神，受到当时执政者丰臣秀吉的钟爱，其影响及于宫中及上层阶级，受他直接或间接教授狂歌者有智仁亲王、三条西

实条、松永贞德等，他的歌才还传授给他的外甥永雄长老，为狂歌的发展做出了贡献。

永雄长老（1535～1602），原名英甫永雄，自幼入五山禅林，任建仁寺长老后，称此名，又简称雄长老。作为歌僧，受到幽斋的特别关照，与幽斋周边的狂歌师有着广泛的联系，逐渐形成以他为中心的狂歌圈。他的《永雄长老咏百首狂歌》（1589），成为最早的狂歌组题百首，其中四季题歌共七十首，余下恋歌杂歌三十首。他的吟咏直率，充满大胆的讽刺和笑的要素。这百首狂歌附录在第一部狂歌集《新撰狂歌集》（约1629～1636）的卷末，举两首为例：

君颜千载洗一回
龌龊得好像长了青苔

丈量土地以后
物品也用锄来耕作
观看围着的秧和人

前句对上层人无论洗多少次脸，都是龌龊得好像长了青苔，极尽讽刺之能事，表现大胆、直率、辛辣，且带有几分笑的要素；后句讽刺挖苦天正十年（1582）统治者丰臣秀吉的丈量土地政策和措施。《新撰狂歌集》入集的狂歌作者还有晓月坊、幽斋、一休等，同时也收入当时于街头巷尾传唱的狂歌。比如卷首收录就是一位朝臣酒客与酒铺的老板娘站在酒铺前的赠答狂歌：

瓶中梅花绽开吐芬芳

只把春来报　　　　　　（酒客）

瓶中芬芳梅花已凋零
可怜春将逝　　　　　　（老板娘）

经过以上的准备阶段，狂歌才正式展开了自己的历史，分为前期的上方狂歌和后期的江户狂歌。

前期，上方狂歌时代以松永贞德为代表，他既精俳谐，又通狂歌，两栖并进，贞德门下的狂歌很快普及开来，形成贞门俳谐的同时，也形成了贞门狂歌。由生白堂行风编有他们的狂歌集《古今夷曲集》(1666)、《后撰夷曲集》(1672)，主要收录以贞门为中心的俳人兼狂歌歌人之作，但入集作者范围相当广泛，从亲王、公卿、武家到女官、僧侣、庶民，地方以畿内为主。《古今夷曲集》仿《古今和歌集》的形式，收入古今狂歌作者二百四十一人，歌一千零六十首。今举两秀句：

靠近鹌鹑听叫声
声声催人尽想把它弄到手　　（细川幽斋）

白雪女妖见了撒豆的男人
数日后就完全融化　　　　　（松永贞德）

前句作者路过京城商家，闻鹌鹑鸣叫，上前问价，十分昂贵，欲得而未能，于是自我讥讽地慨叹；后句是日本习俗立春前撒豆驱邪，象征战胜邪恶的女妖，带几分赞颂撒豆人的机智。

《后撰夷曲集》主要收入当代作者三百九十一人，而且大

阪作者占多数,歌共一千六百九十六首,说明狂歌源于京都,此时已普及大阪地方,即所称上方。但是,有名的狂歌歌人并不多,在文学史上留下的秀句也不多。

后期,江户狂歌时代以唐衣橘洲、四方赤良(又称蜀山人)为代表而揭开了序幕,他们两人从不同的立场出发,推进狂歌的创作活动。橘洲继承幽斋的谐谑和机智的传统,赤良则发挥戏作和自由奔放的作风,赤良于安永五年(1776)主持的"亲月连歌会",连续欢咏五夜,轰动了江户城,狂歌迅速流行起来。两人由于志不合,道不同,最后分道扬镳,于天明三年(1783)各自出了代表自己风格的狂歌集,橘洲的《狂歌若叶集》以当代狂歌歌人为主,赤良的《万载狂歌集》既选录狂歌先驱者晓月坊、荒木田守武、永雄长老、松永贞德等之作,又广泛选入当代广泛阶层的作者,包括演艺人、戏作者、青楼女,不分贵贱上下,广而集之,成为后期狂歌的集大成。集中的狂歌反映了江户时代的生活风俗,今选橘洲、赤良各一句如下:

乌云遮月看不见
谎称紧系了围腰带　　(橘洲)

黄昏闻钟声
吉原女郎花招展
与夜樱斗妍　　(赤良)

前句比较隐晦,据日本学者解说,月亮喻女阴,象征女子来月经,谎称"系紧了围腰带",不能相碰。橘洲主张所谓尊重

和歌的优雅，就是将卑俗的内容整合在典雅之中。[1] 后句虽然写了吉原青楼街的日暮时分的景象和青楼女子的风骚，但奔放而不流于猥杂。也许这正是橘洲、赤良两人的各异其趣之所在吧。

晚年的赤良还自作了狂歌集《蜀山百首》(1818)，在卷末自称“此一帖乃吾家狂歌髓脑化，其他一时漫兴宜属皮毛云云”。可见其对此集的自信。狂歌一时大流行起来，不仅江户各地纷纷成立狂歌团体、竞相出版狂歌集，甚至影响及于文艺各领域，比如洒落本以狂歌歌人为主人公展开故事，黄表纸以狂歌界为素材，浮世绘也描绘狂歌的活动情景。因而日本学者认为这是“江户文化的开花”，[2] 反映了狂歌带动了当时文化的普及大众的一斑。这时狂歌发展到最顶点，此后逐渐走向式微。虽然还出现过史称的“狂歌四天王”，即头光、宿屋饭盛、鹿津部真颜、马场金埒，但他们的歌作已尽失作为狂歌的滑稽机智的特质，从其歌风来看更贴近和歌的优雅性格，它也就失去了在文学上存在的意义。

川柳作为一种独立的诗歌形式产生于江户中期，即 18 世纪后半叶，作为第一部川柳集《诽风柳多集》(1765)，编者是吴陵轩可有，集柄井川柳点评的句，故将这种新歌体称为“川柳”或“川柳句”。它是脱胎于俳谐，形式与俳谐相同，但不像俳句那样受季语约束，赋予机智、讽刺的内容，多以市井生活为题材，且使用俗语，富含庶民诗的味道，颇受大众读者的欢迎。所以在该书序文中解释这一新文学模式时强调它是“俳谐的俗体”、“等同于俳谐的句体”，“是与当世的诽风的余情联系起

① 《日本古典名著总解说》，第 241 页，自由国民社 1979 年版。

② 大曽根章介等编《连歌·俳谐·狂歌》(《日本古典文学研究资料》)，第 374 页，明治书院 1984 年版。

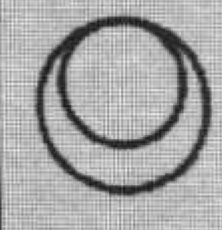
来的”。柄井川柳的一句咏道：

穿上草鞋来

试试踩上它两脚

但是，川柳的文艺性还不如连歌、狂歌，更不如俳句，从第一代柄井川柳始，世袭流行了五代就衰落了。

近古的和歌、连歌、狂歌、川柳、俳句等民族诗歌的交替消长与发展，画出了这一时期日本韵文文学发展的轨迹。



第三章 战记物语新兴与《平家物语》



战记物语的兴起——战记物语高峰作《平家物语》——《平家物语》与中国文化——《平家物语》与白居易诗——战记物语代表作《太平记》

第一节　战记物语的兴起

近古武士社会形成后，武士统治集团与贵族统治集团之间、武士统治集团内部之间围绕政权之争，连连不断地发生了大大小小的战争。战记文学就是这一战乱时代的直接产物，以战争为题材的叙事文学新模式，主要描写武士集团的兴衰、战争的场景，以及武士的战斗生活和武士时代的精神。但是它的形成之源，可以远溯到《古事记》、《日本书纪》等历史文学的战争场面的描写，这可视为战记物语的萌芽。而《今昔物语》卷二十五的武勇谭则直接成为早期战记物语的素材来源。

作为一种新文学模式的战记物语，具备以下几个基本的特质：一是按年代记形式，以历史的战争事件为中心而开展故事，具有实录的叙事性格；二是形象的艺术，以史实为基础，又含有虚构的成分，展现内在的真实；三是歌颂武士时代的精神，具有叙事诗的性格；四是文化底蕴深含儒教的政道观和佛教的无常观；五是文体采用和汉混合体，语言大众化，既可阅读，又可说唱，宜传布，易普及。所以虽称“物语”，但它与古代的王朝物语文学和《今昔物语》的说话文学是两种截然不同的模式，具有大众化的叙事诗文学性格。享受的对象，不是贵族，而是以地方武士为中心的庶民大众。

《将门记》(约943)是战记物语的雏形。它以平将门叛乱事件为经纬，描写了主人公武士平将门及其家族先围绕领地继承而引起纷争，后平将门与常陆守发生对立，由于骁勇善战而连克几座城池，以巫女宣示八幡神的神托为由，自封“新皇”。朝廷震怒，以叛乱罪而加以讨伐，并祈愿神、佛惩治平将门必死。平将门最终战死，众人凭吊死灵。平将门在冥界修炼《金光明经》获功德而得以减轻业苦。最后平将门显灵，忏悔生前的罪过。按作者的说法，这是“佛神有感，相论如理”。虽然这多是客观叙事，但也可以看出作者一方面不赞同主人公的反对国政的态度，认为他是无“一善心”的人，一方面却又对他抱有几分的同情倾向，表示了“不怨其心”，似乎要树立英雄悲剧命运的形象。作品带有佛教的灵验谭和倡导文学的要素。作者未详，他是用汉文四六骈俪体书写，估计是个颇有汉学修养同时又精通佛教的人。

相约一百二十一年后问世的《陆奥话记》(约1064)，又称《陆奥物语》，作者未详，一说是纪成任。现存本残缺。有关本书成立，作者在卷末声明：

今抄国解之文，拾众口之话，注之一卷。但少生千里之外，定多瑕谬，知实者正之而已。

作者说明自己未亲自到“千里之外”的战地采访，而是根据“国解之文”即公家对战事记录的文书，和“众口之话”即战时战后的街巷传闻而书就的。故事是以陆奥“前九年之役”为主线，描写了奥羽地方豪族安倍赖时，以及其子贞任、宗任等家族不断扩充自己的势力，横行六郡，劫掠人民，形成半独立国。朝廷任命源赖义为征战大将军，率其子义家讨伐赖时，经过艰苦的奋战，并得百姓和“神火”相助，最后消灭赖时家族。史称“前九年之役”。陆奥战事还有后续的征讨在东国建立势力范围的清原氏之战，史称“后三年之役”，全称为“十二年之役”。但本书着重描写前九年的战事，突出宣扬武士的忠节伦理，表现大将军源赖义及其子义家虽也有失败之时，但他们刚毅、勇猛，武艺高强，爱战士、好施舍，善谋略，最后还得神佑，使战争立于不败之地。在叙述战争故事中，突出塑造了源赖义父子的英雄形象——赖义“性沉毅多武略，最为将帅之器”；义家“骁勇绝伦，骏射如神”。更值得注意的，是作者在描写战争的战术和战略上，引用了许多兵法的小故事，或多或少可以发现作者似有应用中国《孙子兵法》的投影。

正如日本学者指出的：“《陆奥话记》之所以成立，可以说是当代知识人通过奥州十二年混战的军士的体验，已经作为一种观念受容了作为中国古典的史书兵书，这些积累在与历史邂逅之后便成就这部独自的作品。它在相当大的程度上孕育了其后展开近古战记物语的方法的母胎。同时，作者对兵书的关心，对显扬战士伦理的强烈热情，以及构建作为名将赖

义平叛记作品的理想模式，在战记史的发展趋势上，也明晰地显示出其特异的位置。"① 这部平安时代后期的古代作品不完全是实际的记录，而是开始试用散文式的叙事方法，已初具文学想像力的因素。可以说，《陆奥话记》为战记物语的正式诞生开辟了道路。

在日本历史上，平安末期经过"保元之乱"(1156)和"平治之乱"(1159)揭开了日本称之为中世的历史序幕。由于皇室内部争权而引发的"保元之乱"之后，武士势力已有很大的发展，成为举足轻重的力量，预示着武士时代的到来。以"保元之乱"、"平治之乱"的经纬写就的《保元物语》、《平治物语》，以及其后问世的《平家物语》、《承久记》等，在文学史上称作"四部之大会战书"。

《保元物语》(1220)和《平治物语》(1220)是战记物语完成期最早的两部姐妹篇作品。作者未详，一般认为两书是同一作者，一说根据古文献《醍醐杂抄》、《大日本记》所载是叶室时长作，一说根据《西山杂录》则认为是中原师梁作，今已无从考证，但从其文才和战争故事的密度来看，推测是和汉文皆颇有造诣，且通晓战况的贵族人士。

这两部战记物语，前者是围绕平安王朝末期皇室为皇位继承问题而展开的保元之役的故事，立体式地描写了战争的经纬，以及主人公源为朝所表现出来的刚强和勇武，塑造了一个"勇猛、武道皆独步古今之间的"武士的丰满的艺术形象；后者描写保元之役后，皇室为巩固自己的实力，挑起源、平二氏两大武士集团之间的争斗，通过平治之役，源氏衰落、平氏兴盛的始末，浓重着墨于武士源义朝、平清盛的刚勇风貌。它树

① 大曾根章介等编《日本古典文学研究资料·历史·军记·历史物语》，第188页，明治书院1983年版。

立了以农村为基础的新兴武士时代的新人物形象，以及初期武士未能在仍为贵族把持的中央获得社会的地位，乃至义朝战死后在冥界还在祈求“升殿”；同时编织出这两次战役之后地方武士兴起的世相，并已经摆脱此前的说话形态和物语的插话形式，不是单纯就史实来描写这次事件，而是巧妙地加以虚构，并运用了悲剧的素材，初具叙事诗的文学构想，也显露出新兴武士阶级“文武两道”的文化潜质。可以说，作为描写武士的文学，《平治物语》比《保元物语》前进了一步。

如果说，《陆奥话记》引入了不少中国兵法的小故事，那么《保元物语》讲述英雄故事的时候，也时有与中国英雄相比拟，比如描写为朝的“兵法韬略，不亚张良；攻防策略，胜于孙吴”等等，也有中日兵事比较在里面。

总的来说，《保元物语》、《平治物语》作为文学作品，无论在艺术结构还是在表现技巧方面都十分相似，还尚未达到圆熟的地步。发展到《平家物语》，使战记物语在艺术上实现了第一次的重要飞跃。它的问世，标志着镰仓武士时代战记物语进入了完成期，并象征着民族英雄史诗时代的到来。

这三部战记物语，与先前的战记文学形式不同，《将门记》、《陆奥话记》是战斗记录的形式，《今昔物语》的武将谈等章回是说话的形式，而这些新战记物语则是琵琶伴奏的说唱形式。据《普通说唱集》(1297)载：“琵琶法师，伏惟勾当(盲人官职——引者注)平治、保元、平家之物语，何皆暗而无滞，音色气色容仪之体骨，共是丽而有兴。”换句话说，战记物语是以盲人琵琶师一边弹奏一边说唱，最初是以说唱本的文学形式出现的，现仍存有《平家物语》的古本曲谱，故又称“平曲”或“平话”。琵琶这一乐器是与佛教一起从中国传入日本的，用于伴奏说唱物语。这种文学、艺能合一的形式，与中国说唱文

学的影响有关，梁·慧皎撰《高僧传》中就详细记录了说唱的条件是“声质佳、辩舌巧、有才能，多博识”等，从这里不难发现这些成为上述《普通说唱集》所言的依据。日本近古的说唱文学，是经由保元、平治、平家这三部说唱文学，最后通过琵琶法师觉一的努力于14世纪中叶完成的。

当时这种说唱文学，不仅流行于民间、比睿山僧众，而且还扩及于宫廷。《花园院宸记》(1321)就有这样的记录：“今夜俄御幸中园准后第，步行也，召盲目唯心令弹琵琶，以琵琶如筝弹之，诚不可脱殊胜者也。平治、平家等时之语也。女官多听闻之，微明还御。”可见当时花园上皇等宫廷官人与女官通宵兴致盎然地共赏盲人琵琶师弹奏伴唱当时流行的平治、平家战记物语，直至天微明才散的热闹情景。此后在绘画领域还出现了《保元物语绘卷》、《平治物语绘卷》等。

镰仓时代中后期出世了战记物语《源平盛衰记》(1249)、《承久记》(1374)等，但它们多是详细地客观描述战争的场景，类似战争史书，叙事诗的文学要素弱化了。之后，历史进入南北朝时代，全国性内乱频仍，长达五十年之久。战记物语，以《太平记》(1371)为代表进入了另一个新高潮。其后问世的，有室町时代的《明德记》(1392)、《应永记》(1399)、《结城战场物语》(约1451)、《应仁记》(约1488)等。但它们与迄今的战记物语由盲人琵琶师伴奏说唱的形式不同，是由隐逸者来讲述、不用乐器伴奏的一种“讲谈文艺形式”。据禅僧义堂周信的《空华日用工夫略集》(1381)所记：“时有善谈剧者，谓物语。”有时在酒宴上，也请寺僧讲谈。洛中名僧顿阿弥辩舌宏才，讲谈物语最受欢迎，他被赞誉为“洛中名人”，“辩说吐玉，

言词散花，听众感叹断肠。"① 这类讲谈者被称为"物语僧"，乃至认为"物语上手也，以之为艺"。（《看闻御记》）物语僧也归为艺能人。

这一时期，《太平记》、《明德记》也是属于由"物语僧"讲谈的战记物语类。"物语僧"活动于洛中的武将和贵族周围，讲谈的享受者是上层，而盲人琵琶师说唱战记物语的听众都是下层，两者也是迥然不同的。可以说，这虽仍称"物语"，事实上又是一种新的文学形式、新的艺能形式的出现，它孕育着另一种崭新的艺能形式——狂言的诞生。正如文献所载："物语僧被召，说唱种种狂言"云云。（《看闻御记》）

在战记物语中，与上述两类不同的作品，还有描写许多有名无名的地方英雄人物故事的，类似传记形式的作品。它们也成为各种说唱或讲谈的对象和故事素材，比如室町代中期出现的《义经记》（年代未详）、《曾我物语》（年代未详）等，这些具有说话要素的书，带有浓厚的英雄传记的色彩，传主大多都被理想化。《义经记》是描写源氏讨伐平氏之后，源义经与其兄源赖朝产生了矛盾，义经脱离尘世，隐居于吉野山的落魄生活，以及与从者弁庆等的主从情谊故事，反映了封建社会理想的主从关系，充满了人情味。《曾我物语》描写曾我兄弟卧薪尝胆十余年，征战仇敌工藤祐经的报父仇故事，贯穿了从中国传入的《礼记》的"父仇不共戴天之理"的思想。两书宣扬弁庆、曾我兄弟的主从观、孝道观，是当时封建社会所追求的价值观，也是支撑他们的英雄行为的思想基础，一种文化行为和精神之美的表现。这种文学现象的产生，与武士地位的提高、生活的变化和精神的展现是分不开的。战记物语因而广为读



① 富仓德次郎《讲谈文艺》，《岩波讲座·日本文学史》（第五卷，中世），第23页，岩波书店1958年版。

者，尤其是武士、町人和农民所欢迎，反映了民众普遍地对英雄的憧憬。

据小西甚一考证，战记物语的上述两种形式，乃是日本圆仁及其他渡唐僧带回国的"唐代俗讲"的吟白形式演变而来的。12世纪末叶迎来了转机，分为"弹语"和"素语"。① 实际上，即盲目琵琶师弹奏伴唱的说唱本和"物语僧"无伴奏的讲谈本。战记文学的吟白形成，育成了其后能乐谣曲等艺能，其中有些故事，比如义经的故事改编为谣曲《安宅》、歌舞伎《劝进帐》；曾我的事迹也成为净瑠璃、歌舞伎和草纸的创作素材等。

在战记物语中，《平家物语》和《太平记》是雄峙在这类物语群中的两座山峰。

第二节　战记物语高峰作《平家物语》

《平家物语》(约1223～1242)的问世，将战记物语推向了高峰，具有里程碑式的划时代的意义。它统一地捕捉这一戏剧性的历史事件。据14世纪吉田兼好的《徒然草》记载，作者是后鸟羽院在位时精于汉诗文的信浓前司(地方官)行长所作，文中写道："此行长入道作《平家物语》以授盲人名生佛者使之说书"云云。文中所指"名生佛"，即名生琵琶法师，是说唱的名手。也就是说，《平家物语》是由行长所作，由名生法师琵琶伴奏说唱，俗称平曲。与《徒然草》同时代问世的洞院公定原撰日本诸大家族家谱《尊卑分脉》中也记有："时长是《平

① 小西甚一《日本文艺史》(Ⅲ)，第318～322页，讲谈社1992年版。

家物语》的第一作者。”虽然其后日本学者就有关该书作者还有种种说法，但应该说这些文献记载应是可信的。当然，由于是说唱形式，流布的版本很多，有一说法达二百种。由此看来，原始本经后来人修改增补，也是不可避免的，《尊卑分脉》说是“第一作者”，恐怕也含有这样一层意思。经过一个多世纪的流布，最后于建德二年(1371)由明石检校、觉一吟唱，由其弟子记录，形成了定稿本，亦称“觉一本”。《平家物语》可说唱也可阅读，很快就流行起来。

现存的这部战记物语，全十二卷，并附一卷。故事从天承二年(1132)平忠盛升殿，荣任公卿拉开序幕，至建久九年(1198)其嫡系六代玄孙被处极刑，结束了平家氏族盛衰的六十余年历史，但对于忠盛的荣升过程和这过程中发生的保元之役、平治之役这段历史故事，作者用简笔带过，将笔墨集中用在忠盛之子平清盛经过数次的大战役，击败敌手源氏家族，其妻妹也受鸟羽院之宠并生下皇子，其女德子纳入中宫，尊号建礼门院也生下了安德皇子，平家获鸟羽院的信任，青云直上，官至太政大臣(出家后称“入道相国”)，掌握了中央的政治实权，压倒旧贵族的势力，并立三岁安德为幼帝，达到了顶盛。但是，平清盛执政后，推行极权政策，专擅政事，破坏佛法，凌夷朝威，遭到白河法皇等皇室和旧贵族的反抗。他对反抗者采取果敢的措施，加强镇压，包括软禁法皇，流放和杀戮所有政敌，焚烧僧兵反抗的寺院。这预示平家在鼎盛中，潜伏着危机。于是怀才不遇的皇子以仁王与源赖政共谋推翻平氏，但起事败露而告失败。平家的六代子子孙孙尽享荣华，过着旧贵族式的奢华生活，最终走向了贵族化，政治腐败无能，已丧失新兴武士阶级所代表的先进力量。而一直保持新兴武士阶级本色的源氏势力，多年积蓄力量，试图东山再起。源赖朝为

首的义仲、义经等源氏势力，趁平家与皇室之间因权力之争而产生矛盾之机，全国举兵讨伐平氏。源氏征战多年，于坛浦展开最后决战而获全胜，平氏六代或战死或被抄斩，安德天皇则在其祖母二位尼怀抱下与三件神器一起投入海中。其母建礼门院德子也企图投海自尽未遂，被源氏救起，送至大原寂光院度过孤寂的余生。从此平家的子孙彻底绝灭了。

作者以贵族阶级的衰亡和武士阶级的兴起这一重大历史转折为背景，以两大武家平氏与源氏之战为经线，以当时诸势力的政治角逐（包括朝廷内部、朝廷与武士集团、武士集团与僧寺集团、僧寺集团内部）和悲恋故事为纬线，展开了平氏一家盛极而衰的悲剧命运，以及武士生活的种种世相。这是源于历史的真实，它不是虚构的世界而是事实的世界，然而又在事实真实的基础上对人物的内心世界的深层挖掘，赋予人物典型化的性格，使真实与虚构的结合，达到了艺术上的完美统一，提高了作为战记物语的文学水平。

《平家物语》贯穿这一物语的主题思想，就是“诸行无常”，“盛者必衰之理”。作者在卷首开章明义地吟道：

> 祇园精舍钟声，警醒诸行无常之道。
> 两株沙罗花色，显示盛者必衰之理。
> 骄奢者如一场春梦，不会长久。
> 刚暴者如一阵风沙，过眼烟云。

作者在这里以古印度名刹祇园的响钟，象征寺僧在颂《涅槃经》的“诸行无常”；以传说中的释迦涅槃时周边的两株沙罗树盛开的花变了色，说明“盛者必衰”的道理，以此提示故事的主旨，同时揭示了故事中的主人公平家诸公胜后的骄傲、奢

华、暴烈，最终如春梦，如风沙，过眼烟云，不会长久。这段开场白，高度地浓缩了整个故事的发展脉络和必然的结局，作者要表达的思想，也艺术性地展现其中。从而，开卷就紧紧地抓住读者的心。

正是基于此，作者在铺展这一历史转折时期新旧势力的对立和兴衰的交替时，并没有预设特定的立场，无论在铺陈故事还是塑造人物，自始至终都是用心力去体现上述的题旨。这样才能完整地再现时代与历史的真实。故事以平家灭亡、源氏胜利而结束，就预示了历史的进程和变革的必然性。

在描写平家的兴盛方面用墨不多，却以浓重的笔墨聚焦在平家的没落与消亡的紧张过程上，即使描写这一过程，比起写武士的武艺来，更多的是展现武士的精神世界。在这里面就交织着作者的爱与恨、喜与悲、解放的昂奋与内省的孤寂，使文学的感动得到最大限度的升华。特别是作者用大量赞美的言词，描写了东国西国源氏武士在征战中的骁勇行为和忠贞的精神风貌。

作者成功地树立了平清盛这个代表人物的典型形象。平清盛是平家的代表人物，也是《平家物语》的第一主人公。在作者笔下，他具有新与旧、进步与反动的双重性格，一方面代表着新兴的势力，在推动历史的变革中起到了重大的作用。在这一点上，作者将崇敬的热情倾注在清盛的身上，称赞他是“治国良相”，极尽夸张与肯定之能事。最典型的有这样一段描写道：

仁安三年三月十一日，清盛公五十一岁的时候，因为生病，为了生存关系，乃忽出家入道，法名净海。大概为了这个缘故，宿疾顿愈，得以保存天命。人人向慕的事，

有如草木迎风，众所仰望的事，有如膏雨之润国土。说起六波罗一家的贵胄公子来，无论什么名门华族，都不能和他们对肩对面的。入道相国的内兄、大纳言时忠卿曾有这么说：

“凡非此门的人，皆非人类也。”因此，世间的人都想找点什么因缘，来和平氏一门发生关系。不但如此，连衣领怎样的折，乌帽子怎样的叠，只要说是六波罗的样式，天下的人便都模仿了这样做。（卷一，“秃童”）①

一方面在变革胜利后，清盛没有继续前进，重蹈旧势力的老路，表现出奢华、专制与暴烈，逆时代的潮流而动，作者借内大臣的嘴道出“看今朝入道的气势，说不定会做出发狂似的事来”，事实上为了实现他在政治和军事上的专制独裁统治，已做出了乱五常，背信弃义的事情来，比如开了流放摄政关白的先例、软禁法皇于鸟羽殿，乃至奈良人对他有微词，他也一把火把奈良烧尽，并杀戮三千余平民等等，依靠暴力来维持其统治地位。

在揭示平家兵败如山倒时，作了这样的批评：

（横田河原之战，平家将士大部分都战死了）同月十六日，在京都的平家把这回的败战并不当一回事，前右大将宗盛卿恢复大纳言的原职，十月三日任为内大臣。同月七日进宫谢恩，当家公卿十二人扈从，以藏人头以下，殿上人十六人为前驱。东国北国的源氏现在已如蜂起，

① 《平家物语》的引文，分别引自周作人、申非的中译本（中国对外翻译出版公司版和人民文学出版社版）有关部分，某些译文引用时有个别文字上的改动。

现今就要攻上京里来了，却还是哪里有风吹浪立都不知道的样子，只是干那么豪华的事，反正叫人看得是不中用的材料罢了。（卷六，“横田河原交战”）

于是，作者以其子重盛预感到平家灭亡的命运对他进言的方式，向他投下了憎恶的目光，但同时，又带上几分惋惜与同情，说：如果对法皇“竭尽忠勤”，“可以蒙神明的保佑”，“平氏的气运还没有尽”。尤其是写到清盛临终的情状，在遗言中还念念不忘讨伐源氏，拿源赖朝的首级，作者认为“临终说这些话，真是罪孽深重了”。清盛终后，作者还言明“入道相国不是一个凡人，有好些事可以证明”，“有心人无不愁叹”，并且以这样漂亮的描写终结了平清盛的功过生涯：

那么闻名日本全国、威震一世的人，身体化为一时的烟，升在空中，骨骼则暂时留在经岛，与海边的砂相混杂，最终归于虚空了。（卷六，“入道死去”）

最后在福原筑岛修墓，在碑石面刻上了《一切经》，因此筑岛称“经岛”。可以说，作者对平清盛这个人物的描写，既有赞美，又有贬斥，更多是感伤和慨叹，反映作者在思想表现上也是十分矛盾的。日本学者永积安明就此写道：作者一方面确立了“这样一个超人的清盛像，另一方面却同时将他写成为一个被戏剧性地卑小化了的形象，正是在这里，《平家物语》的清盛像的确存在多面性造型的秘密。首先，作者是将活动在历史变革期的巨人，作为这时期矛盾的焦点来加以把握的。《平家物语》作为文学作品，正据此而成立，这样说是贴切的。”同时，“《平家物语》中的平清盛的造型，是通过这样的构成，在我

国中世文学史上，塑造了这一最伟大的、同时又是典型的人物形象。”①

正是以这一战役中的平家失败以及平清盛的辞世为契机，也正是平家由于实行残忍的极权统治和过着旧贵族式的奢华生活，到了盛极而衰的转折期，这样就结束了以平清盛为中心的平家鼎盛的前半部分，开始展开后半部分平家走向灭亡的故事。

重盛重病，以“命运已尽，人命在天”而拒绝一切医疗和祈祷，最后终结了生命。平家衰落，源氏崛起。源义仲、义经为主人公登上了历史的舞台。作者在后半部分，用了更多的心力，出色地塑造义仲、义经这两个人物的英雄形象。首先作者将义仲勾勒出这样的脸谱：“不仅力大盖世，禀性也刚勇无比。人们都夸赞说：‘强弓硬弩，利刃锐矢，马上步下，无一不精’。”源氏经过一谷、屋岛、坛浦三大战役，由于义经的果敢决断和英勇奋战，而且亲自垂范，一马当先，大大鼓舞了士气而取得了决定性的胜利，从而树立了义经作为这一时代的武士的理想形象。

作者更是以富士川一战中，源、平二氏的精神面貌作对比，突出源氏家族视死如归的精神力量：他们“打起仗来，父亲战死则由儿子，儿子战死则由父亲飞马越过尸体，继续拼杀”。而平氏一族打仗时则是“父亲战死，儿子要退阵守灵，丧期满后才再参战；儿子战死，父亲悲痛欲绝，不能再征战了”。他们已尽丧武士作为新兴阶级的进取精神。透过源、平二氏族两种不同的精神世界，谁胜谁败，已一目了然。所以在富士开战前夕，平军目睹源氏阵地夕炊的烟火，惊叫“野里、山里、河海

① 永积安明《平清盛》，收入《日本文学研究资料丛书·平家物语》，第157～158页，有精堂1977年版。

里都是敌人”，于是仓惶逃走，情形是：

于是连东西也来不及取，便争先恐后的逃走了。因为太是仓皇失措，拿了弓的人忘记了箭，拿了箭的又忘记了弓，有的人骑了别人的马，却把自己的马让人家骑走了，又或骑了绊着的马，只是绕着桩子打圈子。（中略）第二天二十四日卯时，源氏大军二十万骑进抵富士川边，高声呐喊三回，苍天为之震响，大地为之动摇。（卷五，“富士川”）

作者还用揭帖的形式写道：“富士河穿岩奔泻的水，赶不上伊势平家的腿”，来讽刺和挖苦平家败兵逃命的丑态。作者在后半部的俱俐迦谷、筱原、志度、坛浦等几次大战役，更是有意识地突现以源氏为代表的武士集团始终保持质朴刚健的精神和他们忠勇的英雄群像，他们呐喊起来，真有一股“苍天震响，大地动摇”的气势。可是，他们胜利之后，又反目为仇，这难道是古今中外难逃的悲剧命运？

全书不仅描写了两军厮杀的刀光剑影的战斗，武士的忠义刚勇精神，而且随处都飘逸着人文的“风雅”诗情和“哀”的悲调，交织出一幅丰富的人生和历史的多彩画卷。比如有一节描写上皇与身边的人谈笑风生的情形，这样写道：

上皇对大纳言开玩笑说：“那位穿白衣的巫女，心里很挂念你大纳言吧？”大家都笑了起来。大纳言正要辩解的时候，一个侍女拿着信札进前说道：“这是给五条大纳言的。”说着，呈上了信札。顿时人们哄笑起来，说道：“果然如此！”大纳言接过信札来看时，乃是一首和歌：

袖浸白浪已湿透
起舞翩翩意难酬

上皇看了，说道："倒是风雅呢，赶快和一首吧。"上皇就拿过笔砚给他。于是大纳言和道：

芳姿未睹应见谅
泪如波涌眼模糊

作者还以风雅的笔致，写了许多动人的爱情故事或者悲惨的爱情故事，其中一个是：高仓天皇失去葵姬，中宫将自己身边的女官小督送到天皇那里，给以慰藉。而大纳言隆房卿还是少将的时候，已经与小督一见钟情，开始咏歌、写信对小督的恋慕。如今小督被召到天皇身边，他忍痛离别，眼泪沾湿了衣袖，几乎没有干的时候。于是想方设法靠近小督想说什么。小督托人捎话给他说："我已被召到君侧，少将不管说什么，我都不会答一句、回一信。"少将还是抱着一丝幻想，写了一首和歌，歌曰："爱卿之情充四野，临近卿前反成空。"他将这首歌投进小督的帘子里。小督原封不动地扔到院子里。少将很是难堪，连忙捡起揣在怀里走回去，又作歌一首，叹道："芳心固已绝情义，书翰承接又何妨。"于是想寻短见了。入道相国听得此事，预感小督活在世上，天下不会太平，得弄死她才好。小督闻后，抱着"只对不起皇上"的心情，离开了皇宫，从此不知去向了。皇上想念她，便差仲国到处寻找，有这样一段描写：

(仲国)来到龟山近旁，从一丛松林那面隐隐传来琴

音。这是山岚，还是风松，或者就是所寻的人的琴音，一时难以确定。赶紧催马走近前去，果然是从单扇门的房舍里传出弹琴的声音。勒紧缰绳细听，丝毫不差，真真切切就是小督的指音。细一辨认那曲子，就是叫做《想夫曲》。不出所料，是想起皇上的事，所以在众多乐曲之中，特别弹了这个曲调，足见盛情的高雅。（中略）入道相国不知怎的，知道了这个消息，说道："说小督失踪了，原来是无根的谎言呀！"便把小督捉了来，迫令其出家。时年小督才二十三岁，就穿着黑色袈裟，住在嵯峨附近，听来是令人深感痛心的。（卷六，"小督"）

作者描写贵族的恋爱故事的同时，也描绘武士的爱情故事，但与前者比较，虽也很风雅，但没有那样放荡不羁。比如萨摩守忠度与女官相恋，忠度出征，女官送了一件内衣给忠度，当做千里远行离别的纪念，并附了一首歌道：

挥袖披荆东国去
闺中更觉露色浓

忠度随即和了一首，歌云：

此去何须卿愁叹
先人足迹遍关山　（卷五，"富士川"）

正如作者所说的：最后一句是说先人平贞盛讨征平将门的事，"借古遣怀，歌词很是优雅。"

平家将中的平重衡被俘后，与相爱的女官通过书信与和



歌来传达情意，写得也是十分悲切动人的。重衡被关在西国两年后，托人捎给女官一信，叙述被俘经过和前途难卜，最后附和歌一首道：

忍辱含悲将就义
愿见一面慰生平

女官读罢，悲哀地哭了起来，回信叙述两年来离情别绪，最后和歌一首道：

为君惆怅人所见
惟愿同做连理枝

作者写到女官前往囚禁之地探视重衡后，两人惜别时，重衡忍住泪水，拉着女官的衣袖，哭着作歌道：

与卿相会不可再
稽留人世只今朝

女官强忍眼泪和了歌一首，曰：

与君此别成永诀
我当先你赴瑶池　（卷十，“宫中女官”）

这些散文和韵文结合的描写，更增加武士作为有血有肉的人的抒情性。对武士出征或出奔离别妻儿亲友时的悲怆场面，写得很真实，也是十分感人的。比如平维盛与妻告别时想

起彼此曾发誓:"任凭天涯海角永不分离,同作一块原野上的露珠,同作一处海底下的藻屑",但现在奔赴战场,不能携带妻儿,于是作者就分别的场面写道:

> 平维盛说道:"我们少年结发,伉俪情深,烈火我们可一同跳入,龙潭我们可携手沉沦,生不同时,但愿死无先后。可是,现在这样悲伤地奔赴战场,倘若带了你们同去,那正是前途渺茫,境遇可悲,实在不堪设想呀。而且这次毫无准备,将来在什么地方能够安心住下,再来迎接吧。"说罢便狠了狠心,站起身来,走到中门廊下,穿上盔甲,牵过马来。当他正要骑上去的时候,那男女公子都跑了过来,(中略)毫无顾忌地放声大哭起来。这一片哭声冲进维盛的耳里,简直就像西海浪翻、狂风哀号一般。(卷七,"维盛出奔")

这种夫妻儿女情长的描写,是人性的本能的流露,令人不禁产生悲戚之感,这大大地增加了文学的艺术效果。

平忠度、平经正的出奔场景描写也是很出色的。平忠度出奔时与好友、歌人藤原俊成惜别时的谈作和歌,论编敕撰集,并选了一百余首和歌给俊成,俊成掩泪惜别。平家被平定后,俊成编《千载和歌集》时,想起忠度别时的情形,选出忠度的一首"志贺旧都全荒芜,郊外山樱盛如初"(《故乡花》)入集,但由于忠度是"朝廷逆臣",只好用了佚名。他们风雅之情,实是感人肺腑。平经正知平家气数已尽,撤出帝都出奔时,惟一不能忘情的,是曾受过恩的觉性法亲王,惜别时觉得将亲王赏赐的青山琵琶带到乡下,实是可惜,便还给亲王。亲王很哀伤地吟道:"琵琶真情藏我心",经正和了一首歌,便凄然分手了。

这些描写都着力在一个“情”字上，是很有人情味的。

《平家物语》描写了其时上层生活中的风雅情趣，而常常联系古人如风流歌人在原业平、女歌人小野小町等的情爱悲喜故事而展开，而且许多时候以和歌唱和，包括引用活用《万叶集》、《古今和歌集》、《新古今和歌集》、《和汉朗咏集》等的古歌，更富诗情画意。尤其是“小督”一节的爱情故事，介入宫中的政治因素，造成了爱情的悲剧，充满了哀的情调。作者为了将他的审美主体之一的“哀”的情调推向极致，最后专设了“灌顶卷”，通过建礼门院在寂光院“恰如离渊之鱼，失巢之鸟”度年遣月，难熬残生的凄凄惨惨的炎凉世态的描写，特别是通过后白河法皇亲临寂光院访建礼门院时与老尼的一番对话，女院对于往事思前想后之中，忽听杜鹃悲哀的啼声，联系平家的境况，不禁悲吟和歌一首，展露了她在人世间的最后的胸臆：

杜鹃哀鸣悲切切
浮世一生泪涟涟

不久，女院永归净土。这一既是平家个人的悲剧，也是一个时代、一个社会的悲剧，直至终局前，作者总结平家的衰落，写出这样的道理：

这(结果)都是起因于入道相国掌握一天四海，上不畏天皇，下不恤万民。流刑死罪，任意施行。对世对人，肆意妄为。常言道：父祖作孽，报在子孙，这是无疑的。(灌顶卷)

“灌顶卷”以上的实践之理，与卷一“祇园精舍”之常理相

呼应，确实验证了“诸行无常”，“盛者必衰”，“骄奢者如一场春梦，不会长久。刚暴者如一阵风沙，过眼烟云”的警言。“灌顶卷”寂光院的钟声，与“祇园精舍”的钟声的终与始的凄然回响，故事也与寂光院的钟声一起落下了帷幕。这种艺术的处理，不仅给读者带来文学上的感动，而且给读者留下了许多值得思考的问题。

第三节 《平家物语》与中国文化

近古日本战记文学与中国文化有着不可分割的联系，《平家物语》最为典型。从儒佛的思想、中国史籍的典故、白居易的诗文、兵法的运用到说唱的形式，在不同程度上都有着中国文化的落影。

《平家物语》描写平家兴盛与衰亡、平·源两家在历次战役的全过程中，都谈到公家的故事、武家的故事，同时也大量谈到佛家的故事。在佛家故事方面，从寺社的缘起、诸佛的灵验，到佛教的文化思想。

首先从卷首“祇园精舍”到卷终“灌顶卷”，都贯穿以“诸行无常”为中心的佛法思想。“祇园精舍钟声”的故事，据传说是缘于祇园精舍内无常堂的一位病僧，弥留之际，自鸣无常堂的钟，警醒诸行无常，此后佛门送葬鸣钟，乃出于此因缘。作者在这里就引用佛教这个传说，暗喻主人公未来的命运，有如无常堂的病僧自鸣丧钟的必然结果。

在平家兴盛时，作者强调了这是神佛的保佑，因为平清盛参拜神社遵守十戒，精进洁斋，从此吉事连绵，官至太政大臣，子孙也如云龙飞升。在此，作者特意安排严岛神社缘起的故

事，说明是胎藏、金刚两界垂迹之地，清盛曾奉命修高野山大塔，并亲自画胎藏界曼陀罗图，据说清盛画到大日如来的宝冠时，竟用自己头上的血画了出来。法皇闻知大喜，延长他的任期，他得意之余，梦见一位仙童告诉他：严岛大神赐给他一把小长刀，并嘱咐道："苟有恶行，荣华不能及于子孙。"（卷三，"大塔落成"）这在清盛荣华之时，就告诫其从善勿从恶，早早就为其后平家衰落留下了伏笔。

平重盛见其父清盛恶逆无道，进言无果，就感到：恐怕一代的荣华犹自难保，子孙相续，显亲扬名更属困难，则愿缩短自己的寿命，以求救助来世的苦难，于是专心一意地求神明加护。祈愿不久，就患病不起，自以为神佛已接了自己的请求，于是不治病，也不祈祷，以灭罪生善的意志，拖着病体出家，不久便死去。这是《法华经》很有代表性的"往生信仰"，作者将"灭罪生善、后生安乐"的佛家思想渗透在重盛这样一个悲凄的故事中。（卷三，"医师问答"）

但凡祈求战斗胜利、官运亨通、生产平安的描写，无不与求神拜佛之事相连，颂念各种有关的佛经，从《法华经》、《金刚经》到《孔雀经》、《千手经》，说明作者并没有固定的宗派，而是融通念佛，是立足于庶民普遍的劝进佛教信仰。在祈祷平安生产中，中宫产子一节写得绘声绘色，以伊势为始至严岛等凡七十余所寺庙神社举行的劝进活动、主持各寺社的出家亲王都亲修《孔雀经》、七佛药师、金刚童子之法，此外：

五大空藏，六观音，一字金轮，五坛法，六字河临，八字文殊，普贤延命诸法，无不普遍修行。护摩之烟满于殿中，金刚铃声响云表，修法的声音闻之身毛皆竖，似乎无论什么怪物也不敢出面了吧。此外又命令佛所的法印，

开始造作七佛药师，并五大尊的等金佛像。(卷三，"生产皇子")

在这种热闹的佛事活动中，作者写了一段骚动的故事："产所是设在六波罗的池殿，法皇前来临幸，从关白公为始，太政大臣及以下公卿殿上人，凡是世人算是一个人物，希望官位升进，有着领地的官职的人，无一遗漏不到的。"这样就构成一幅"拜佛"的热闹与"拜官"的骚动浑然的世相图，其文学上的隐喻式的批判意义也在其中了。

平清盛由于失败，入道后改姓净海，恣意胡为，践踏王法，破灭佛法，举世不满。因此作者写道："彼入道者乃想令武士闯入本寺，佛法王法，均要一时破灭了。"并且以中国唐朝的会昌天子，曾以军兵围灭佛法为例，说明唐武宗会昌五年(845)曾大举灭佛，毁佛寺四万余所，但他一面仍信奉道士，所以没有什么好的结果来。(卷四，"南都谍状")这一方面说明作者护法思想的坚决性，另一方面也预示清盛的专横是没有好结果，为他安排清盛悲剧产生的诸多因素中的一个重要的因素。

作者通过平氏几代的浮沉，还重点突出宣扬了无常思想、轮回思想、因果报应思想和罪业思想。从卷五"怪异事件"和卷六"入道死去"的演进中更为明显地表现出佛教的这些思想。自从平氏败退迁都福原之后，平家的人们心神不定，经常做噩梦和出现怪异的事件。尤其是主人公入道相国平清盛，时而看见死人的骷髅，头骨变大，千万双活人似的眼睛盯视自己；时而他的马的尾巴里，一夜之间让老鼠做了窝，生了小鼠。阴阳师说：从前出现这种现象，异国凶贼便蜂起。这种怪异的事件越来越多，于是人们便嗟叹"平家的时代也渐渐的快到末代了"。僧人也劝道："只好归心正道，一心专念后世菩提了。"

平氏失败，众叛亲离，清盛得重病，人们都私下说："报应来了！"清盛夫人梦见阎王接平家的太政入道公来了，而且"罚堕无间地狱"。作者描写这些，在于说明清盛的恶业与佛教的"恶果恶报"的关系，并且在终卷道明："父祖作孽，报在子孙"这一"因果报应"的妙谛。

值得重视的是，当时从中国传入的佛教已经实现了日本化，实现了本地神（神道）与外来佛（佛教）的融合，即本地垂迹。所以在讲述佛教故事或佛教信仰的时候，多谈权现垂迹，以较典型地反映在一些祈祷文上。比如康赖被流放出家，就信仰熊野权现垂迹，他入道的祈祷文就写道：

> ……以是上自一人，下至万民，或求现世安稳，或求后世善处，朝掬净水洗烦恼之垢秽，夕向后山高唱宝号，感应无不如响。今我等以峨峨高岭，喻神德之崇，以崄崄深谷，喻弘誓之深，分云而上，凌露而下，如不信仰我佛菩萨，岂能步行崄难之路；若不仰慕权现之德，何为祭祀于幽远之境乎。（卷二，"康赖祝文"）

康赖这一祈祷文是祈祷释左迁之忧，遂反京之愿，他既拜菩萨，也求权现，说明当时神道以外来佛随缘应化，显现在日本神的化身。作者还以老子所云"和光同尘"的典故，与本地垂迹之说合称"和光垂迹"（卷一，"许愿"），说明有如和光同尘，不露锋芒，随和世俗一样，"佛不显出本相，却来本地垂迹，以神的形象出现。"① 这些佛神一体的本地垂迹思想，融合在每个涉及释教的故事描写中。

① 周作人的中译本《平家物语》注释，第64页，中国对外翻译出版公司2001年版。

最后作者在讲了弘法大师圆寂前曾转奏天皇“我以肉体之身参得佛法三昧，等待弥勒菩萨的出现”这个故事之后，写道：“今后再过五十六亿七千万年，弥勒才会再次出现，举行三次讲经法会，这还是非常遥远的事情。”（卷十，“高野山”）在《平家物语》整个故事结束之前，还补了一笔：杀害别人者，“神佛不会给以保佑，而且给他一时的惩罚是应该的”（卷十二，“菩萨保佑”）“现世罪业”，乃将成“来世苦果”，这恐怕是与“灭罪生善，后生安乐”的佛法劝惩思想、因果思想是一致的吧。

这种佛教思想集中概括地表现在平家气运已完全衰败，平家后代深感专心修行佛法，也难得拯救罪孽于万一，请教方丈垂怜相教，方丈说道：

> ……欲达净土，须经九品阶梯；欲修善行，可简括于“南无阿弥陀佛”。有诗云“专称名号至西方”，就是说专心念诵佛陀名号，必能到达西方净土。有偈云“念念称名常忏悔”，就是说连续不断地念诵佛陀名号，其功德等于真心忏悔。要言之，只要坚信“利剑即是弥陀号”，魔缘邪道就不会来干扰；背诵“一声称念罪皆除”，罪孽种种便都涤除净尽。净土宗的妙谛，概而言之，就是如此。（卷十，“受戒”）

其次，作者宣扬了忠孝的儒教思想。在这方面，引用了中国典籍从《论语》、《礼记》、《孝经》到《史记》、《诗经》、《庄子》、《荀子》等，书中写到入道相国缓和了对朝廷谋反的心思，称赞少有这样内大臣时，突出了孔子的“为君则尽忠，为父则尽孝”的忠义忠孝思想，并两次引用《孝经》的语句。（卷二，“烽火事件”）在叙述保元、平治时代，入道相国保持了君主的地位，安

元、治承时代又想把君主消灭的故事时，也多有引用中国典故和《孝经》等，讲明“百行之中以孝为先。明王以孝治天下”；“君犹舟也，臣犹水也，水能载舟，亦能覆舟”的君臣父子的忠义、忠孝之理，即以中国典籍上所说的，来判研当时上述日本君臣关系演进的历史。（卷三，“城南离宫”）

在宣扬儒教的忠孝思想的时候，往往将儒教忠义、忠孝的道德伦理观融进在近古武士“主从关系”的绝对性信念里。具体地说，作者将儒教的忠义放在忠孝之上，以忠主君作为君臣关系的道德标准。书中描写内大臣重盛对皇室的忠义时，引用了中国唐太宗为功臣魏徵亲自写碑文赞颂魏征的忠义，就强调：“君臣的关系要比父母还亲近，比子女还和睦。”（卷三，“法印问答”）

当平家商议政事，入道相国提出谋反朝廷时，其子重盛（内大臣）掩泪说了一段话：

> 我朝虽说是边地粟散之地，却是天照大神的子孙为我国之主，天儿屋根尊的子孙管理朝政，自此以来，位至太政大臣的身擐甲胄，这岂不是违背礼义吗？况且您又是出家之身（中略）在内既招破戒无惭之罪，在外又犯背仁义礼智信之法。（中略）世有四恩，即天地之恩、国王之恩、父母之恩、众生之恩是也。其中尤以朝恩为最重大。普天之下，莫非王土。所以彼颖川洗耳，首阳采薇的贤人们尚知礼义，难以违背敕命，何况位登极品，为先祖所不曾有过的太政大臣者哉。（中略）君与臣比起来，不问哪边是亲是疏（当然是要从君），若是这道理与不合理的事情比起来，那为什么不从道理这一边呢？（卷二，“数训状”）

作者在这里强调了忠君先于孝父母，在这里并借用了中国《史记》中许由、伯夷等贤人们"知礼义"的事情来对比，进一步描写重盛不愿背着不忠不孝的名义、进退维谷的情况下，就这样表白道：

> 悲哉，我想为了君的缘故去尽忠，便立刻忘记了比须弥山还要高的父亲的恩。痛哉，我想逃脱不孝的罪责，便就成了对君不忠的逆臣。进退维谷，是非莫能辨别。结果所愿望的事，是把重盛的头砍了吧。（卷二，"烽火事件"）

接着作者以中国萧何有违君心，被汉高祖重罚的历史故事为戒，说明忠义重于忠孝的道理。如果说，《平家物语》在中国的儒家典籍《孝经》、《礼记》中寻找儒教思想加以发挥，并作为武士各个实践行为规范为"忠主君"的绝对性的话，那么，到了元禄时代即18世纪武士修养书《叶隐》问世，就将它加以理论化，构建一种以大义和殉死作为武士的特殊文化——武士道的文化精神，作为武士封建社会统治的思想理论基础。但是，这种武士文化精神，在《平家物语》未形成理论体系，只是初露端倪罢了。

再次，就是大量引用中国典籍和典故。书中引用最多的是《史记》、《诗经》，其引用次数之多仅次于白居易诗，但其引用所表现的文化内涵却可与活用白居易诗比肩。尤其借用《诗经》中的《大雅》之"桑柔之什"、《小雅》的"青蝇之什"、"北山之什"等，非常活灵活现了诗中的艺术形象。以《诗经·小雅》中的"青绳之什"为例：作者写到传山门大众夺了前座主，

法皇心里不快，西光法师谴责这等扰乱法皇的御心时，就借用了“青蝇之什”所述的“营营青蝇，止于棘。谗人罔极，交乱四国”中的句意，用了“谗臣乱国”，寓意谗言有如棘篱上青蝇的嗡嗡声，不足为信，以形象的艺术表现了法师所言的真意。

值得强调的，作者在“祇园精舍”卷首诗之后，紧接着开章明义这样写道：

> 远征外国的事，有如秦之赵高，汉之王莽，梁之朱异，唐之安禄山，这些人都因为不遵守旧主先皇的政治，穷极奢华，不听谏言，不悟天下将乱的征兆，不恤民间的愁苦，所以不久就灭亡了。近观日本的例，如承平年间的平将门，天庆年间的藤原纯友，康和年间的源义信赖等，其骄奢的心，强梁的事，虽然各有差别，但是即如近时的六波罗入道，前太政大臣平朝臣清盛公的事迹，就只照传闻来说，也有非意料所能及、言语所能形容的。（卷一，“祇园精舍”）

作者以史为鉴，写了一大段中日的历史比较，并以儒佛文化作为《平家物语》的指导思想，拉开了平清盛为首的平安兴衰的动人故事。在故事发展的过程中，秦始皇、汉武帝派人入海求仙、荆轲刺秦王、汉武帝与李夫人的恩爱、唐明皇与杨贵妃的悲恋、魏徵的梦子夜泣、越王勾践的卧薪尝胆、孟尝君于函谷关学鸡鸣、武王伐纣在过黄河时有白鱼跃入舟中等等这些民间熟悉的中国典故轶事都进入了故事之中，成为故事的有机组成部分。同时结合故事的不同内容，用古书云、外国书说的形式，引用了许多中国典籍的警语，比如《周易》的“积善之家必有余庆，积不善之家必有余殃”；《贞观政要》的“从兰欲

茂而秋风败之，王者欲明而谗言蔽之”；《后汉书》的“吴王好剑客，百姓多创瘢；楚王好细腰，宫中多饿死”等警世之语，起到了融教化于艺术的创造之中。有的一整节就完全讲述中国的典故，还以中国相关典故命名。比如卷二的“苏武”、卷五的“咸阳宫”等，其目的正如作者讲述“苏武”的典故之后所说的：

> 汉朝的苏武附书于雁翅以寄故乡，本朝的康赖则托海浪以传达和歌于故乡。在彼为一笔的感怀，在此则两首的诗歌，在彼为上世，在此则为末世，胡国与鬼界岛相隔，时代亦复变易，然风情未尝不同，这是很可以珍重的事。（卷二，“苏武”）

此外还引用了一些中国民间传说故事。比如，在描绘通盛夫人听误传重盛战死，在自杀前望着浩渺无边的沧海，产生了“双星渡河”的幻觉，这就借用了牛郎织女银河相会的传说故事。在上节已谈及的重衡与女官悲切的生离死别的赠答歌中，除了引用白居易的“连理枝”诗句外，还借用了中国古代传说中“天子觞西王母于瑶池之上”的故事等，都大大增加了叙事抒情的悲剧效果。

《平家物语》与中国文化这样密切的联系，正因为如作者所说，中日两国风情相同，可以珍重，可以“中为日用”，以在文学思想上和文学艺术上达到最大的功效。这一点，与白居易诗的深刻的联系，更可以在艺术上充分地表现出来。

第四节 《平家物语》与白居易诗

白居易的诗文自9世纪初叶传入日本以后，平安时代中期风靡古代日本文坛，当时谈及汉诗文，言必及《白氏文集》和《文选》，其后的影响甚至超过《文选》而广为流布。《平家物语》虽为战记物语，且由盲人琵琶师说唱，但借用活用白居易诗之多，进入近古文学时期以来是鲜见的。

作者借用活用白居易诗，都是与故事情节的展开和人物形象的塑造紧密结合，浑然一体。其中以活用《长恨歌》和《新乐府》尤为出色，使故事和人物都得到进一步的深化。首先就《长恨歌》来说，这是白居易与陈鸿等在谈话中谈及唐明皇与杨贵妃的悲恋故事后，产生了创作激情而写就的，这首诗既反映了对唐明皇的荒淫和杨贵妃的恃宠的不满，又表达了对他们的悲恋际遇的同情，含有讽喻与感伤的双重性格。《平家物语》的作者正是活用了这点。

《平家物语》运用《长恨歌》共六个主要的情节，借用活用形态分为两大类：

第一类是借用《长恨歌》的故事某些情节来展开作者设计的故事。

书中写到二条天皇天性好色，偷偷叫"高力士"到外边访求美人，将情书送到皇太后那里去，皇太后不理睬，天皇见此，干脆将这件事公开，并传谕右大臣，立即将求得的美人立为皇后，并接入宫中。公卿们对这样的事议论纷纷，便开会讨论并做出决议，认为中国有唐高宗在太宗驾崩后，将太宗后妃武则天立为高宗皇后的先例，而日本自神武天皇以来历七十余代，

还没有过立两代的皇后的事。上皇也劝谕未果，二条天皇还是传旨决定立后和进宫日期，上皇也无可奈何。作者在这里借用白氏笔下的唐明皇好色，让高力士为他访求美人而得杨贵妃的故事，同时借用杨贵妃是唐明皇之子寿王的妃子，后唐明皇将她占为己有的故事，来展开二条天皇也让人访求美人的故事，以及上述决议所谈的中国的先例。(卷一，"两代的皇后")

第二类是直接活用白居易的诗句，来加深其描写故事的文化内涵或用以形容人物形象，增加其风采。这一类占多数，在此可举几例：

两次借用《长恨歌》中的"回眸一笑百媚生"句。一次是在描写入道相国与内大臣发生意见不相合，没有前去迎法皇，内大臣对武士讲述了中国周幽王的一个宠妃是个绝代美人，可总不曾含笑。但当天下有兵乱，举起烽火来，她才嫣然一笑。这是所谓"一笑百媚生"也。以后周幽王逗皇妃笑时都举烽火。有一回邻国攻打周幽王，举起烽火时，士兵以为是照例为了皇妃的事，都不集合了。结果京城被攻破，周幽王也灭亡了。(卷二，"烽火事件")一次是中宫产子，入道相国命高僧修大法，祈愿王子诞生。但中宫身子更觉苦恼。作者写到这里，第二次借用"回眸一笑百媚生"句这样写道："从前是'一笑百媚生'的李夫人，如今在昭阳殿的病榻上或者会是这个样子吧。"在《长恨歌》中的"一笑百媚生"是什么样的情态呢？这组咏杨贵妃的诗云：

汉皇重色思倾国，御宇多年求不得。
杨家有女初长成，养在深闺人未识。
天生丽质难自弃，一朝选在君王侧。
回眸一笑百媚生，六宫粉黛无颜色。

作者在这个故事里还写道：这比起唐代杨贵妃的“梨花一枝春带雨”，“芙蓉因风而憔悴，那种风情实可怜。”（卷三，“赦书”）“梨花一枝春带雨”句，也是出自《长恨歌》咏杨贵妃的诗里，它这样咏道：

玉容寂寞泪阑干，梨花一枝春带雨。
含情凝睇谢君王，一别音容两渺茫。
昭阳殿里恩爱绝，蓬莱宫中日月长。

除了上述提及“芙蓉因风而憔悴”之外，还借用了白氏《长恨歌》中如下的三句：“太液芙蓉未央柳”、“对此如何不泪垂”和“西宫南内多秋草”，这组诗云：

君臣相顾尽沾衣，东望都门信马归。
归来池苑皆依旧，太液芙蓉未央柳。
芙蓉如面柳如眉，对此如何不泪垂。
春风桃李花开日，秋雨梧桐叶落时。
西宫南内多秋草，落叶满阶红不扫。

据《新唐书·后妃传》记载，杨贵妃在“马嵬事件”中被缢死，唐明皇回京城路过马嵬时，另备棺改葬杨贵妃，挖土开棺，见杨贵妃的香囊犹在，悲伤万分。回到京城，原住西宫南内，复又被李辅国假借肃宗之名强迫迁出。白居易上诗就是以诗歌的形式反映了唐明皇失杨贵妃及失意没落后的悲怆情态和周边荒凉的情景。《平家物语》作者在写到这两三年由于平家的多种恶行，法皇不曾临幸法住寺殿的寓所时写道：

……现由前右大臣宗盛卿奏称，寓所破坏的地方当修理，请赐行幸。法皇答道：

"不必那么修理，就只要赶快好了。"于是就迁幸了。最先往故建春门院住过的地方一看，岸松江柳，因此想起"太液芙蓉未央柳，对此如何不泪垂"的句子来，眼泪自然流了下来。那南苑西宫的昔日遗迹，于今确实体会到了。（卷六，"祇园"）

建春门院是高仓天皇的生母，平清盛的女儿德子是高仓天皇的妃子。这时平清盛刚故去，平家盛极而衰，皇亲国戚目睹故建春院昔日遗址的败落景象，触景生情，联想起白居易叙述唐明皇上述的悲怆和荒凉景象，就将这几句诗活用其中，尤其是写到"那南苑西宫的昔日遗迹"与白居易的"西宫南内多秋草"相连，增加了凄凉的氛围，大大加强了文艺的感染力。

在《长恨歌》中有以下家喻户晓的句：

在天愿作比翼鸟，在地愿为连理枝。
天长地久有时尽，此恨绵绵无绝期。

《平家物语》在谈到建春门院接连发生多起亲人亡故，引用了此句，它是这样写道的：

同时，"在天愿作比翼鸟，在地愿为连理枝"，对着天河的双星海誓山盟的建春院，为秋雾所侵，化为朝雾。年月虽是过去，还是同昨今的离别一样悲伤，眼泪至今没有停止。治承四年五月里，第二皇子高仓宫被杀，至今则现

世后生所属望之高仓上皇又复先逝，这样那样的愁诉实无穷尽，只有落泪罢了。（卷六，“小督”）

白居易在唐明皇失去杨贵妃后，夜半无人，悲痛欲绝私语时，吟了这句诗，在于描绘唐明皇与杨贵妃生前的恩爱、死别的悲伤之情，点出他们的爱情悲剧的题旨。然《平家物语》在这里借用这诗句，是写建春门院失子，“悲诉实无穷尽”，似乎是要烘托出母子生前的亲情，以及白发人送黑发人的无限悲伤之情。作者将此句借用在这里，虽有产生悲的效果，但未必完全贴切。

《平家物语》借用活用白居易诗句之多，仅次于《长恨歌》的，就是《新乐府》，其中有《七德舞》、《海漫漫》、《骊宫高》、《井底引银瓶》等。

书中引用白居易的诗还有《题仙游寺》、《常乐里闲居》、《百链镜》、《忆元九诗》、《想夫恋》、《上阳白发人》等。在终卷“灌顶卷”中写了这样平家活在世上最后一人建礼门院的最后一段故事：

……（建礼门院）既是入道相国之女，又是天皇母后，为天下崇敬，非止一端。今年二十九岁，依然是貌胜桃李花失色，艳似芙蓉色不衰。莹光墨玉一般的黑发，现已剪落无存。弃绝尘世，遁入空门，岂不可哀！一门亲人战败自殉海底的情形，以及先皇、二品夫人（即建礼门院的母亲）的音容，都是永世难忘的。自己朝露一般的性命虽然苟延至今，但每念及遭际之悲惨，便禁不住泪流不已。五月间尽管夜短，犹觉延宕难明；夜色沉沉难以成寐，梦寻往事犹且不能。其是个孤灯残影背壁冷，暗雨敲窗彻夜

愁。上阳宫中的宫人，其哀怨之状也不至于如此吧。（中略）女院因而想起古歌，于是在砚盖上写道：

为怜桔香子规啼
我为故人泪沾衣

在这里，作者以平家活存于世最后一人——平源盛之女最后回顾自己、也是回顾平家荣衰一生时，活用《上阳白发人》的“宿空房，秋夜长，夜长未寐天不明；耿耿残灯照背影，萧萧暗雨打窗灯”句，作了相应的“孤灯残影背壁冷，暗雨敲窗彻夜愁”句，对比被谪上阳的宫人“红颜暗老白发新”的哀怨之状，来加深其哀其怨的程度，达到最大的悲剧效果，接下来就将悲剧推向高潮，以建礼门院之死，结束整个《平家物语》的故事。

《平家物语》还利用了白居易诗里的中国典故，来与作者笔下的故事或作比喻或提出警醒。比如描写保元之乱后，君心不能安静，其时入道相国不过大体指挥，其实是内大臣身当其事，粉身碎骨的不辞劳苦，使得法皇平息愤怒。作者极力赞扬内大臣的功劳时，就借用白居易《新乐府》中的《七德舞》有关唐太宗对先卒的功臣魏徵御制碑文：“昔殷宗得良弼于梦中，今朕失贤臣于觉后”。（卷三，“法印问答”）白氏诗所述在《贞观政要》等历史文献中都有有关记载，《平家物语》的作者只不过借白氏诗的“作者自注”，使人联想《七德舞》中表达的“太宗意在陈王业，王业艰难贞子孙”之意，以“歌七德，舞七德”更形象地艺术表现出来罢了。所谓“七德”，《左传》载：“武者，禁暴、战兵、保大、定功、安民、和象、丰财，是武七德也。”此外，作者也借用了《新乐府》中的《海漫漫》，系《新乐府》的“云涛烟浪最深处，人传中有三神仙”（卷二，“康赖祝文”），以及同

诗中秦皇汉武，或派出童男童女，或差遣方术之士，令寻不死之药的故事（卷七，“竹生岛拜神”）等，大大地丰富了故事的内涵。

第五节 战记物语代表作《太平记》

武士新兴的镰仓时代诞生了《平家物语》，而相隔一个多世纪武士走向成熟的南北朝，又问世了《太平记》（1371）。该书的作者，一般认为是小岛法师（？～1374），生年和经历未详，据《洞院公定日记》（1374）记载：“传闻，去二十八九日之间，小岛法师圆寂云云，是近日玩天下太平记作者也。凡虽为卑贱之器，有名匠闻，可谓无念。”证明《太平记》作者是小岛法师，殁于应安七年（1374），虽出身卑贱，然由于讲谈物语而成为“名匠”。这说明小岛法师不仅是一般的市井作者，而且是讲谈物语的艺能人。

但是，现今流传的版本很多，而且有些情节前后有矛盾，是一次完成还是从简单到渐次成长，是一人所作还是经多人增补，日本学界都未能做出确切的定论。有的学者对《洞院公定日记》所载提出了质疑；有的学者根据今川了俊的《非难太平记》（1402）记有“昔日，带来三十余卷法胜寺惠珍上人的此记（指《太平记》），在等持寺（足利氏的寺，即今等持院）让锦小路殿（即足利直义）阅览，也让玄惠法师过目”，“后一度中断，近代重新续写”；还有的学者根据永五年间（1504～1521）抄写本《太平记》后记所记：“或云，十八卷以前者，玄惠法师印作”，而且这些卷都出现“玄惠文谈事”、“玄惠法印讲义之事”等，再考察书中内容符合玄惠的文才学识和社会立场，于是推断玄

惠是第一作者，小岛法师只是玄惠周边的执笔者之一。①

从文献记载，可以肯定的是，《太平记》全四十卷非一人完成，而是由一人开头，多人续写的。从文献考证的角度分析，《洞院公定日记》于《太平记》问世不几年作为日记的记录来判断，前部分的执笔者应是小岛法师，续写者可能包括玄惠、直义等，似较可信。因此，有的日本学者也认为这部日记"是《太平记》成立当时惟一确实的资料"。② 这部战记物语，通过物语僧的传播，普及于大众。到了江户时代，甚至出现了以读《太平记》为职业的人，流布更加广泛，确立了其近古大众文学的地位。

《太平记》，全四十卷（现存二十二卷）是战记物语中最巨篇的，它记述了南北朝期间，从文保二年（1318）至正平二十二年（1367）七代天皇凡五十年间发生的战乱。因此有的学者就书名提出了问题：描写战乱的书，为什么叫"太平记"？一说原名为《安危由来记》、《国家治乱记》；一说，是作为动乱的反语，用了"太平"；另一说是乱而治之求太平，或在动乱中祈求太平。③ 从这部战记物语的内容来看，乃"太平"在其后的现实中又破灭了。

作者创作这部战记文学的目的，在序文中已明确昭示是"以史为鉴"。序文写道：

> 蒙窃探究古今之变化，洞察安危之所由，天德覆盖之外无物也。明君亦应体察此理，以保国家。但凡地上所

① 《日本古典文学大辞典》（简约版），第1143页，岩波书店1986年版。
② 大曾根章介等编《研究资料日本古典文学·历史·军记·历史物语》（第二卷），第316页，明治书院1983年版。
③ 《太平记》（尾崎士郎的现代语译本）解说，第331～332页，河出书房1959年版。



载一切，需护而不弃，此乃地道也。良臣则需护社稷。君主缺德，亦难保其位。正如夏之桀王走南巢，殷之纣王败牧野。君若违天道，纵令威风一时，亦难持久。听闻昔日赵高死于咸阳，禄山亡于凤翔，前圣之鉴，后人需诚心学习历史，使法得以垂世。

作者正是根据这一指导思想，并伴随时代的进展和形势的变化，平面式地流动性铺陈战记的三大部分故事：

第一部(第1～12卷)是叙述以后醍醐天皇恢复王政，公家一统政道作为中心展开，描写当时镰仓幕府的统治者北条高时专横跋扈，大失民心，后醍醐天皇秘密计划举兵讨伐，北条获悉，派兵镇压，经忠臣楠木正成浴血奋战，仍归失败。天皇被流放隐岐。北条获胜后，沉迷于吃喝玩乐。护良亲王举兵攻打吉野。足利尊氏反正护驾，攻灭六波罗探题。新田义贞为代表的关东武士起义，以及楠木正成大战赤坂、千剑城(又称千早城)二城，最后成功地推翻北条的镰仓幕府，公家政治暂时再兴，好不容易实现了"建武新政"和天下太平的故事。

第二部(第13～21卷)，主要以武建中兴为中轴，描写了建立尊王新政后，后醍醐天皇等陶醉于胜利，物欲横流，营造豪华宫殿，对民众课重税赋重役，内部则出现复杂的动向，包括帮助他实现建武新政的亲子护良亲王(大塔宫)、足利尊氏失去对公家政治的信心，与后醍醐天皇产生了矛盾和对立，高举反叛的旗帜，经过激烈的战斗，尊氏获胜，成立北朝。与此同时，出现了拥护后醍醐天皇的新田义贞、反对幕府统治的"恶党"楠木正成等，拥后醍醐天皇成立南朝，最后爆发了南北朝战争。新田、楠木先后壮烈成仁。后醍醐天皇迁幸吉野并最终驾崩，中兴失败，太平尽失的乱世故事。

第三部(第 22 ~ 40 卷),以足利成立新政权,爆发"下克上"的矛盾关系为中轴,描写足利拥立持明天皇,建成武家政权——室町幕府,武家势力进一步加强,出现以佐佐木道誉为代表的守护大名,一方面将军与新兴的守护大名产生了纠葛,一方面足利家族内部尊氏、直义不和,常常兵戎相见,骨肉相残,内部权力斗争更趋激烈和复杂。直义死后,足利家族内争告一段落,守护大名的势力也走向式微,惟外患依然存在……作者通过这些离合聚散,兴衰轮回,最后以足利尊氏病逝,宰相中将义诠任征夷将军,促成南北朝统一,实现了"中夏无为之时代"(即安邦治国之世)而落幕。

《太平记》不是历史书,但它又渗入许多史论的成分;事实上,它是在史实的大框架内,对会战场景的描写和人物心理的刻画都作了大量润色或某些虚构,具有演义的性质,如中国的《三国演义》那样"稍有历史知识的人,一见便可知其为荒谬",但它都"增加了许多历史上的真实事实"。《太平记》就是作为这样一部文学作品而存在的。

在作品中,作者力图贯穿的主题,是对政权的争夺——无论是公家还是武家,南朝或是北朝,基本上持批判的态度,开卷就言明:"上违君德,下失臣礼,此乃四海大乱,一日无宁之因也。"所以,他不是一般认为的站在"宫方深重的人"的立场,志在主张恢复王政来寻求太平,也不是倾向"掌权开(武)运"的武家,而是一味在于张扬希求太平的人性,同时,强调"忠诚第一",着力宣扬"殉主君,守忠节","舍我百年命,报君一日恩"的武士忠义精神,将"真正的武士道昭示于天下",因此书中出现了许多武士们在战斗中的坚强的意志、果敢的决断、英勇的行动,以及他们失败后自戕的悲壮美的场面,而且作者描写这些场面时,很是投入,武士与妻儿分别的哀伤,殉职的悲

壮场面跃然纸上：

> 敌人步步逼近，马儿蹄声四起，沙尘铺天盖地，妇女们哭哭啼啼，纷纷拖儿带女地登上船，划到海面上去了。(中略)终于到了最后时刻，时有的妻子左右两胁夹着两个爱儿，有公的妻子和贞持的妻子互相拥抱，相继投海，葬身鱼腹。片刻，只见海面上漂浮着鲜红色的和服衣裙。人们看似是散落在吉野川上的樱花，飘零在泷田川上的红叶。不久，拍击过来的波浪，把这些东西都卷进了无底的苍海中。看完这番情景后，剩下的时有等七十九人放火烧城，一起切腹，一切化为灰烬。这些亡灵可能如今还留在当地，可能当地还留下夫妻执著的妄念吧。(第二篇，第四回“诸国北条家残党末路之事”)

为了适应这一时代武士道精神的形成和发展的需要，除了像《平家物语》那样宣扬“主从关系”的同时，以更多的篇幅描写了武士在战斗中的忠义勇武，以及失败后以身殉死的悲壮情节，甚至出现兵部少辅战败后，后背妻、前抱二子投入深渊自尽的凄惨壮烈场面。如果说，《平家物语》是在理论上宣扬武士的忠义，并试图使理论体系化，那么，《太平记》则更多在行动上表现忠君的精神，以死相赌，描绘了许多切腹或割颈自刎的场面，以及无处不出现血流成河，尸骨遍野的景象。因此就描写的战争规模来说，《太平记》是整体来把握武士时代的战争史，比《平家物语》的战争场景大得多，激烈得多，也复杂得多。当然它缺少《平家物语》那种风雅性和抒情性，以及文学上的艺术造型。

但是，值得指出的是：作者有时在描写这些残酷的场面，

以对红叶、樱花的传统的美形象，来比喻血与死，来化解读者在生理上和心理上直接造成的恐怖感，显得这些战斗场面充溢了独特的活力，也大大地增加了作品的艺术力度和深度。可惜这样的艺术处理手法的运用不是很多的。

总的来说，《太平记》的作者虽对时政以微妙的形式进行了批判，比如表现在楠木正成抚慰战败的义贞时对贵族的讥讽声中，以及楠木正成对子的遗训中。不过，随着"下克上"的出现，描写的武家生活也发生了变化，开始着力捕捉武士社会动荡变化中的人物形象，可谓如作者所云："公家武家荣枯易地"。而且，在全书中，当他的理念与现实产生矛盾时，他不是面对，而是回避，因为他没有透彻地把握纷繁复杂的事件与人物及其历史本质规律的能力，最终只好以托梦或求助神佛冥助的方式来调和矛盾，或者以"因果报应"、"怨灵作祟"等来做出自己的解释。

此外，还有交织着许多人性本能的东西——武士的相互憎恨、嫉妒、复仇、占有欲、性欲，以及女性在乱世中的种种哀怨，包括悲恋的故事，这种人性的张扬是小说精华的不可分割的重要部分。所以日本学者认为：小说是"作为描写中世人的人性的文学，而受到注目的"；① "日本文艺经过奈良时代到平安时代、镰仓时代，渐次发展到尊重感性，耽于感伤，逃避现实的倾向，其间《太平记》作为人间批判的文艺而耸立在文坛上，这种存在的价值是值得通过我们自身的力量来熟读和玩味的吧。"②

值得强调的是：《太平记》作者在书中言明"引用和汉之

① 洼田章一郎等《古典日本文学史》，第229页，筑摩书房1977年版。

② 久松潜一责编《增补新版·日本文学史》(中世)，第489~490页，至文堂1979年版。

例，以力图说明这是符合尊氏之理法”（第二篇，第三十一回“足利尊氏再举兵之事”），即以和汉的历史为鉴，叙述日本历史的时候，常常使用中国典籍，主要是《史记》中的史实加以佐证，加强其论点的权威性。他以开头言道“这是中国从前的事”，“这是异国的事”的方式开始，列举出孔子告诫子裕，不要逞“暴虎冯河”之勇的故事，以昭示良将在战斗中应进则进，应退则退之理；韩昌黎（韩愈）上书天子，宣导“尊儒”与讲仁义礼法；尧舜“鼓”的故事，宣扬理想的君主；夫差与勾践的故事，弘扬勾践卧薪尝胆的精神，以及伯夷、樊哙、纪信、魏豹、鲍叔牙、赵盾等或“舍命保君”，或“轼父拥君”的故事，以突现武士“忠主君”的本分；以汉楚八年战争，最后于乌江消灭项羽，以及重耳（晋文公）在齐晋七十回交战中无一胜，最后齐境一战而破敌等故事，说明“万死得一生，百负而胜最后一战”的战争历史经验；诸葛孔明与司马仲达对阵，孔明以智谋取胜的经历；楚王求贤与仙人吕洞宾的故事；以尧舜之有“八元”、“八恺”、周之有“十乱”、汉之有“三杰”、世祖之有“二十八将”、太宗之有“十八学士”为例，来论说“取天下治世”需要有贤臣良才之理；还以秦、楚之所以维持长治久安，因为任用了蔺相如、廉颇这样能“舍私心守忠节”之士，乃至唐末文人韩昌黎禁佛尊儒，主张“仁义礼法”等等，不胜枚举。而且有些史例如刘邦与项羽、勾践与夫差等的故事是自如地多次引用，从不同角度引用，达到了十分娴熟的程度。现以五次出现引用刘邦与项羽的故事为例：

第一例，道蕴率六万余骑攻打大塔宫（护良亲王），兵临吉野城下，久攻不克。道蕴等认为大塔宫肯定仰仗吉野后山险峻，疏于防守，遂率百五十精兵，由后山潜入吉野城。吉野城前后受敌，城内官兵和五百僧兵共同御敌，双方伤亡惨重，最后总算把敌兵打退了。大塔宫自己虽身中七箭，血流如注，仍

在藏王宫设酒宴犒劳守城将士，连干三大杯。这时，木寺相模手提插着敌人头颅的四尺三寸大刀，走到大塔宫面前，边歌边舞。于是作者在这里插入写道：这一番凄厉的景象，令人联想到昔日中国汉高祖（刘邦）与楚国项羽在鸿门相会的故事，项羽在鸿门宴上让项伯令项庄舞剑，伺机刺杀汉高祖。这时，听闻主君危急的樊哙赶到鸿门项羽帐下，护卫了汉高祖。作者的意图似在以木寺相模与樊哙相比，都是忠主君的人物。（第一篇，第四十回“吉野城陷落和村上义光父子死期之事”）

第二例，以汉高祖于荥阳以寡敌众为鉴，鼓舞士气。话说足利尊氏面临敌方大军压境，登上香椎宫遥望敌阵，目睹敌方拥有四五万骑。相形之下，自己只不过三百骑，且半数无马，于是他言道：“以我们的劣势，终究无法抵挡大敌。这有如螳臂挡车，谈何容易啊！”在旁的左马头直义坚决制止说：“胜败不一定取决兵力的多寡。当年汉高祖只带领了二十八骑，就突破包围荥阳的强大敌阵，还终于战胜了项羽的百万大军，统一了天下。”最后，直义说服了足利尊氏，重整旗鼓，迎战强敌。（第二篇，第三十一回“足利尊氏再举兵”）

第三例，借鉴了韩信为汉高祖施计，以“背水为阵”的战术战胜敌方的经验，写下了青野原会战中这样一个故事：昔日猛将勇士常以“背山为阵”，但也是有“背水为阵”的兵法的。比如当年汉高祖与项羽交战失败，率残军三千余骑逃遁，途中韩信施计，运用“背河布阵”的兵法，将所有过河的桥梁和舟船都烧毁殆尽，断绝了将士的退路，迫使他们背水一战，从而击破了项羽的四十万追兵，即所谓“背水为阵”是也。如今师泰、赖春面临强大敌军，特意布此阵法，促使将士一心抗敌。此乃仿效韩信之智谋也。（第三篇，第九回“青野原会战及北畠显家战死之事”）

第四例，在描写大将新田义贞亲自出战而死于沙场，将士们随大将也一个个败落时，作者也联系到当年汉高祖亲征淮南黥布时，身中流箭，驾崩于未央宫，齐宣王亲自与楚兵交战，死于战场。常言道，蛟龙需常住深渊，如居浅滩，难免有上渔夫的网与钩之忧。新田义贞作为后醍醐天皇的重臣，位居大将，本应慎于行，保性命，以立大义之功，却竟亲自出战不重要的战场，被无名之敌射中而丧命。虽说是命运不济，却乃是十分遗憾的事。（第三篇，第十三回"新田义贞之死"）

第五例，这个故事在进入书中的时候，是以艺术的形象表现出来的。越前守仲时被敌兵包围，在决死杀出一条血路的时刻，仲时妻抓住他的铠甲袖，哭泣不止。作者笔下的武士不是木头人，也是有情有义的，于是在这里让仲时引入项羽被汉高祖包围的情形的一段故事，这样描写道：

楚之项羽在垓下（今安徽灵璧县东南——引者注）一战失败，被汉高祖的军队包围，他于黎明时分自刎的时候，听见征服了自己国家的汉兵在四面高唱的楚歌，便依依惜别自己的爱姬虞氏，乃悲歌慷慨，自为诗曰：

力拔山兮气盖世
时不利兮骓不逝
骓不逝兮可奈何
虞兮虞兮奈若何

虞姬不堪其悲，自刎先死。他（仲时）试图引用昔日中国的悲伤故事来形容此时此刻的情景，使得在场的六波罗武士们都不禁潸然泪下。（上篇，第五十三"光严天

皇，都城陷落之事”）

书中以上五例所引用的中国典故均出自《史记》，其中第一、五例出自卷七“项羽本纪”第七；第二、四例出自卷八“高祖本纪”第八；第三例出自卷九十二“淮阴侯列传”第三十二，由此可以窥见《太平记》与中国文化的联系密切之一斑。

作者还少量地引用了中国唐诗，在言及美人会引起倾城倾国之乱和梨壶沉浸在悲伤时，分别引用了白居易的“君为一日恩，亲误百年身”和“玉容寂寞泪阑干”（《长恨歌》）句；在叙述勇士战败自杀化为战场的土时，引用了晚唐诗人陈陶的“誓扫匈奴不顾身，五千貂锦丧胡尘，可怜无定河边骨，乃是春闺梦里人”（《陇西行》）句。但总体来说，不如《平家物语》，更不如《源氏物语》与中国唐诗特别是白居易诗那么血肉相连。

特别值得一提的是，在下篇终章“第三十七，公家陷于悲境，足利尊氏死去”之前，设专章详细叙说了秦始皇得天下又失天下的经过，说明这样的历史经验教训：

> 如此号称强大的秦天下，仅历两代就灭亡，这完全是赵高的骄奢之心所致，国家之一失一得，都是由执掌政务者的善恶所决定，古今概无例外也。（第三篇，第三十七回“妙吉侍者、进言之事”）

全书以和汉混合文体书写，在引用中国典籍时多有汉语表现，扩大和强化了文章的表现力。

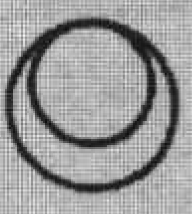
作品在叙述战记中，出色地塑造了许多在历史巨变中忠臣义士的代表人物形象，被视为“恶党”的、身份低微的楠木正成是其中最典型的英雄形象。比如它不仅写了楠木正成在赤

坂城、天王寺、千剑城（千早城）、湊川等几大战役所表现的智勇双全，而且还写了他的心魄、他的刚胆和他的忠诚。比如他在千早城以千余的弱势兵力，敢于迎战北条"有如云霞"的二百万大军，发挥"勇气第一"，"无双不智谋"，采取以稻草人布阵阻吓敌人等手段，以奇制胜，以智制胜。最后在湊川一役，以七百兵力，他与将士们力敌足利几十万大军，视死如归，毫不畏缩，战到最后一兵一卒，从容切腹自杀，实现了他"七生报国"的誓言。也就是说，在作者笔下的楠木正成自始至终都是智仁勇兼备的理想人物造型。

同时，还出色地塑造了新田贞义的"七生灭敌"的忠勇之士的形象，足利尊氏的"反正护驾"的反叛性格，以及众多的有名无名的英雄群像。这些人物形象，代表着当时武士的正义与节操的人伦典范，几近于理想化，而且越来越抽象化。不管怎样，可以说这从一个方面反映了封建社会武士的时代精神。近代以后，日本统治者恶用了楠木正成等这些英雄形象作为"忠君爱国"的政治宣传，则非《太平记》作者的本意也。

西乡信纲给予《太平记》这样评价："《太平记》的前后矛盾，是时代的矛盾，同时也说明作家世界观的矛盾。叙事诗的时代已接近尾声。于是就出现了空谈政治的、儒教色彩的主张，企图挽救这种矛盾的局面。作为文学的叙事诗，正在朝着作为政论的史论方面转化。我们当然应当高度评价《太平记》对腐败的宫廷贵族所表现的批判精神，其政论性的主张所反映出来的深刻的历史认识，以及高度的政治自觉。（中略）但《太平记》的缺点，在于它没有能完美地达到文学上的造诣。"①

① 西乡信纲等《日本文学史》（中译本），第126~127页，香港三联1979版。



第四章 随笔文学的庶民化



随笔文学走向庶民化——鸭长明与《方丈记》——吉田兼好与《徒然草》

第一节　随笔文学走向庶民化

日本散文随笔产生于古代平安时代。清少纳言所著《枕草子》的问世，标志着随笔文学的正式诞生。以她和藤原道纲母的《蜉蝣日记》、紫式部的《紫式部日记》、和泉式部的《和泉式部日记》、菅原孝标女的《更级日记》等女性日记文学为代表，掀起了日本文学史上的散文随笔文学的第一个高潮。

到了近古，随笔文学流行，发生了巨大的变化，散文、杂文、小品、日记、漫游记、纪行文、随想录、谈艺录、见闻记、讲演词，凡此种种，尽列其中。久松潜一将随笔分为三大类：第一类"'文学性的随笔'，如《枕草子》、《徒然草》等随笔，即具有文学性质的，与谢芜村的《摘新花》、小林一茶的《我之春》等俳文也归入此类。第二类'文学论的随笔'，是学问性的随笔，不是

一般知识，而是指以随笔的形式记述对文学的见解，广义来说，包括歌论、俳论、连歌论，还有世阿弥、金春禅竹的能乐论等。第三类‘知识性的随笔’，指随意记下的学问上的知识，近世许多国学者的随笔也列入其中。”① 从这一分类法，可见日本随笔形式之丰富，体裁之多样，内容之庶民化，是世界之最。

近古的随笔作者，主要是隐士，他们是当时的知识分子的主流，远离权力，舍弃社会地位，正如庆滋保胤的《池亭记》所示的“身在朝，志在隐”，“职仗人下，心住山中”，可以以自己的自由意志直书自己所见、所闻和所感，形成日本文学史上所称的“隐士文学”。主要代表作者有庆滋保胤、西行、鸭长明、吉田兼好、心敬等。

这一时期之所以产生“隐士文学”，主要原因是贵族政治崩溃，庄园制逐渐瓦解，新建立的镰仓幕府内部权力之争日趋激烈，连年战乱，社会不安，人心浮动，末法思想流行，依托于现世信仰的贵族佛教内部发生变化，密教权威发生了动摇；同时与贵族佛教对立的下层社会僧侣强烈要求刷新旧佛教，再加上赴宋的人员交流和经贸交流越来越频繁，与宋代的文化交流也得到更大的发展，引进了宋代新佛教的思潮，成立了许多新宗派，对日本文化产生了影响。尤其是随着武家政治的确立，依靠庶民的力量，推动了佛教的改革和新宗派的诞生。在新创立的宗派中，净土宗的法然（源空）、净土真宗的亲鸾、时宗的一遍、日莲宗的日莲、禅宗临济宗的荣西、禅宗曹洞宗的道元等六人，成为镰仓新佛教的开山祖，代表武士，结集农民、渔夫、猎人、青楼女等下层庶民的势力，以抗衡代表贵族势力的旧佛教。其中法然最早创立的新教派净土宗的修学目

① 斋藤清卫等编著《枕草子·徒然草》，《增补·国语国文学研究史大成》(6)，第3～4页，三省堂1977年版。

标，是“去迷至悟成佛道”，末法之世拯救之途，只有选择“专修念佛”，即口念阿弥陀佛之名即可往生净土，而且对象不是出家者、贵族，而是在家者和下层庶民。这种下层庶民也能通过“专修念佛”，成为如来正客。在盛行专修念佛的情况下，出现了源信的《往生要集》、永观的《往生讲式》、法然的《选择本愿念佛集》等佛教书，宣扬专修的目的是“去迷至悟”，以求来世于净土成佛。这种念佛成道的修行方法，简易可行，吸收了广大的念佛者。此时期的文人多感世间无常，隐居念佛，成为一种时代的潮流。

在这种时代和文化背景下，近古前期的镰仓时代，以鸭长明的《方丈记》、吉田兼好的《徒然草》为代表；近古后期的江户时代，以松尾芭蕉的《奥州小道》等系列纪行文为代表的“隐士文学”，形成了日本文学史上的随笔文学的第二个和第三个高峰。

近古散文体的作品更为盛行。于是15世纪室町时代中期，一条兼良撰写一随笔集，根据中国宋代洪迈著《容斋随笔·序》所记：“所谓随笔者，仅见一二，今所有大半出于浙东归休之后，宜其不尽见也。可以稽典故，可以广闻见，可以证讹谬，可以膏笔端，实为儒生进学之地，何止慰赣人去后之思”也，他又说：“意之所之随时记录。因其后先无复诠次，故目之曰随笔”，从而将自己的集子取名曰《东斋随笔》，这是日本文坛上将散文体的作品首次使用“随笔”二字，从此散文体文学作为一种文学形态，正式称谓“随笔文学”。

此前，随笔鼻祖《枕草子》在跋文中称“这部草子，只是闲居家中，闲来无聊，将自己所见所想的事漫然书就的”，书中还提及：中宫问她书中写的是什么，她回答说，就当做枕边的书吧。（第三百一十九段）所以，清少纳言将集子的文章称作草

子，集名“枕草子”者，乃指可躺卧着随便翻阅的枕边之书，这就道明了随笔文学之意。伴蒿蹊的和文文章研究专著《历代国文的轨迹》(1774)论述了日本国文学历史的发展时，也将《枕草子》、《徒然草》这类文学模式称作随笔文学。

近古初期，以《方丈记》为先导，作为文章的一种体裁，称作“记”。此前的平安时代问世的“记”类随笔中，比较有代表性的有：庆滋保胤的《池亭记》、都良香的《富士山记》、藤原明衡的《新猿乐记》、大江匡房的《傀儡子记》、菅原道真的《书斋记》等，这些是分属于叙事类或议论类的随笔。与《方丈记》同时代问世的，还有亲鸾的《叹异抄》、顿阿的《十乐庵记》、一条兼良的《文明一统记》、肖柏的《梦庵记》、《三爱记》、宗长的《宇津山记》等，这些随笔的作者大多是歌人、连歌师，或隐士，他们发扬平安王朝的“记”的传统，以自己的生活环境为背景，写了自己对文明、歌道艺道的感怀，大多则是写了自己的隐逸生活和心境。

值得注意的是，近古后期的随笔，已超越作者单纯的个人的人生感怀，而且写了许多有关上至天文、历学、民俗、文学、美学、艺道等带有浓厚的知性因素的作品，下至园艺、吃茶、衣着、食物、四时行事等日常性的杂话，大大地拓展了随笔的内涵，发展为学问式的、考证式的、见闻录式的随笔，几成杂说类。具有代表性的是：清田儋叟《孔雀楼笔记》内容包罗万象，但凡当时属于随笔的项目，都尽入其中；田能村竹田的《山中人饶舌》写了对绘画的随想和人生的杂感；藤本箕山的《色道大鉴》从美学的视角论述日本的“好色”之道；村濑栲亭的《艺苑日记》以考证式的随笔，博引旁征地写了和汉的种种事物和习俗；寺门静轩的《江户繁荣记》详尽地记录了江户时代新兴游艺的繁荣景象；铃木牧之的《北越雪谱》描写了北国的冬季

多姿的雪景和风土人情；山科道安的《槐记》传播了茶道、花道、香道等艺道知识；成岛柳北的《柳桥新志》写了江户时代柳桥花街风俗和文明的批评。这一部部、一篇篇的随笔，从不同角度，反映了近古后期的社会和人文景观。

还有近古后期，在芜村的《摘新花》、一茶的《我之春》等俳文问世之前，已有芭蕉继承和发展了俳文这种随笔文学形式。所谓俳文，前提条件是俳人书写或多少含有俳谐趣味的随笔，含有表现幽玄闲寂的美意识、花鸟风月的情趣、潇洒飘逸的心境、滑稽谐谑的趣味等特质，以及行文简洁、表现含蓄，且多短文配以俳句等结构和形式为特色。芭蕉的俳文，第一次充分体现了俳文的这些基本特质和形式，才产生了自觉的俳文意识。因此，俳文虽自贞门时代俳句诞生之初已有之，但多纯属语言游戏式的性质，而“以自觉的意识从事于俳文创作的，是芭蕉。芭蕉以明确的俳文意识，试图努力独树俳文的一格。俳文的定格，是通过芭蕉执笔写《幻住庵记》开始的。我们可以看到它与以前的芭蕉俳文划出了一条分界线，这是当然的。”①

有关鸭长明、兼好、芭蕉的随笔将设专节论述，以下提及的是这一近古时代的主要随笔家。

亲鸾（1173～1262）的《叹异抄》（1282～1292）这是亲鸾生平口传，亲鸾殁后约三十年，由其弟子唯圆整理出来的。唯圆在序文中写道：“粗勘古今，叹异先师口传之真信，思有后学相续之疑惑。幸，不依有缘知识者；争，得入易行一门哉。（中略）仍，故亲鸾圣人御物语之趣，所留耳底，聊注之。”也就是说，唯圆叹其师逝后，邪说横行，为传其师的信仰之真义，而将

① 云英末雄《俳文的形成与开展》，《岩波讲座·日本文学史》（第8卷），第180页，岩波书店1996年版。

其师所留耳底之言，用随笔形式记录发表，以批判异端论，故书名《叹异抄》。因而全篇充满了宗教性的批判气息，也展露作为破戒僧的宗教心、作为人的真情，被认为是具有“不可思议的抒情魅力”的作品。①

从《十乐庵记》(1364)的内容来判断，传为顿阿所作。顿阿(? ~1372)是歌人出身的僧侣，隐居于伊贺国分寺三田村，主要内容是与十名来访草庵者畅谈歌道、佛道的记录，开章名义称，“佛十快，神十善”，他们谈美乃“十乐”也，《十乐庵记》的书名由此而来。书中还写了“十乐庵”命名也由此而来。吉田兼好在《徒然草》第八十二段也记录了与顿阿、弘融谈论书籍装帧之美，以及三人对美的共同感受的文字。此外，顿阿还写了隐居地周边的著名景色、石塔、坟冢、神社等，颇具地方志的性格。内中有这样一段描写神社冬景的文字：

大雪纷飞，同一旅店的僧人用手举着圆坐垫或用衣袖遮挡住雪，向前行走，很有情趣。站在神前诚惶诚恐，不由得涌起一股寂寞之情。社殿的雪。

墙边立着系上束衣袖带的少女
神社境内的杉树裹上了白雪
神代啊，多遥远！

一条兼良(1402 ~ 1481)，是室町时代的歌人、连歌作者、和汉学学者，精通神、儒、佛三道，学识渊博。他的《东斋随笔》(15世纪，室町中期)受中国宋代范镇编《东斋记事》、洪迈著

① 《日本古典文学大辞典》，第四卷，第210页，岩波书店1984年版。

《容斋随笔》的影响，又书承本国的《古事谈》、《十训抄》、《大镜》等类聚方法，内容非常广泛，涉及政治制度、宗教、哲学、文学、艺术、审美等方面，也间加评论某些历史人物，尤着墨于鸟兽虫鱼、山川草木的描写。主要分鸟兽、草木、音乐、诗歌、游兴、好色、人物、政道、佛法、神道、礼仪等十一大类，总计七十八篇。他的《文明一统记》(1479)，内容从儒家的孝道、佛家的慈悲，到歌道、蹴球游戏诸艺的修养，乃至饮酒的心得，都在其抒情的笔触之下，反映了当时还保持的贵族文化的传统。尤其《夜半醒来》(1478)，是他最优秀的艺术随笔，以《古事记》、《万叶集》、《源氏物语》为中心，抒发了对古典的尊重，同时也道明研究和歌世界，学习汉籍的必要性。这是针对当时轻视《万叶歌》、《源氏物语》等传统和欠缺汉学素养的倾向有感而发的。本随笔后半部既写人物，也发政论，乃至主张女性执政的正当权利，里面富含人生感怀的意味。

作为歌人、连歌作者的肖柏(1443～1527)，他所写的《梦庵记》(约1513)和《三爱记》(约1513)两篇都是短文。《梦庵记》抒发了对友人将从中国带回的“梦庵”二字的字幅赠予自己的感怀，以及叙述自己隐居草庵的生活，并就草庵的模样和书院称作“弄花轩”的由来写道：

> 草庵的模样，四周环绕着长松花树，前院置有巨大的岩石，宛如卧龙猛虎似的。梅树旁的石错落有致。其中一块靠近红梅轩，达三四丈之巨，是从遥远的芦屋故里运来的。它旁边开凿了一口井，上面的吊桶绳长八九米。梧桐叶亭亭如盖，是个避暑的好地方。四季花草树木，玩赏不厌不绝，以至朝夕忘却自己已是老耄之年，缘此遂将书院冠号弄花轩。

这段文字多么简洁，又是多么雄劲和豪放。《三爱记》引用古今和汉的故事，漫然书写他对花、香、酒的三爱，充满了“风流三昧”的情韵。建仁寺寺僧常庵龙崇在《牡丹花肖柏画像赞》中写道：“庭下复池皆花，四序如春。座上山，酒一壶，海况一炉，与花并为三爱。且吟，且醉乐，以忘年。”这确实是肖柏隐遁风雅生活的真实写照。

近古后期出现了不少驰名于世的随笔家，清田儋叟（1719～1785）是其一，清田号孔雀楼，是汉学家，对汉诗文颇有造诣。他的秀作之一《孔雀楼笔记》（1768）内容包罗万象，笔致精细，从民俗、艺能、怪异、传说、文学、历史、美术、书籍、文房四宝、纪行、风景、人物，尽在其笔下生辉。这部随笔，被认为是“近世随笔中的第一级作品”①。他尤以学艺、文艺随笔著称，以情理结合、雅俗兼顾见长，凸现了学者随笔的基本特色。比如《艺苑谈》（1768）、《艺苑谱》（1769）从议历史、论诗文，到谈笔、墨、砚、纸等文房四宝，恍惚如闻满苑书香。他就随笔的理念和作法写道：

> 笔记、随笔、漫笔一类，不凭他什，只叙所感，无分事之大小，理之深浅，一书之中应有多品。惟不应记耳闻目睹贪婪欺诈猥杂之事。首先切勿私议时政，谨慎行事。（《艺苑谱》）

这一时期著名随笔家之一的铃木牧之（1770～1842），生于越后雪乡盐泽町，大部分时间虽蛰居乡间，但广交文人墨

① 《日本古典文学大辞典》，第二卷，第282页，岩波书店1984年版。



客。他的随笔大多从实际的生活体验出发，他的《北越雪谱》(1835)就是其一例。牧之在书中首先描绘了亲睹亲历越后大雪之种种奇状奇事，正如其好友山东京传为此书作序写道："……北窗下试翻而阅之，则越雪恍如耳闻骚屑之声，目见纷霏之影，使人顿忘甑中之苦。读到积叠埋屋、行旅不通、人以穷乏柴米或不给，则澶然寒颤肌肤为之粟生矣"，可见其生辉的妙笔。而且它还生动地展现了一幅幅人与雪斗、与雪共生，以及死于雪中的景象。还泛论了咏雪歌、雪中之人物和动物，以及雪国"雪中缫丝"等等雪乡风物。其中"蛰居雪中"一段节译如下：

> 下大雪时，积叠埋屋，无透亮处，白昼也如同黑夜。室内不分昼夜，都得靠灯火照明。好不容易待雪止时，掘雪开一小窗，亮光骤然透射进来，犹如降生在光明赫奕的佛国。此外，闭笼雪中的种种艰辛，无法言表。鸟兽雪中无食，多去浅雪的地方。蛰居雪中共度朝夕者，惟人与熊也。

铃木牧之的《秋山纪行》(1828)是他在十返舍一九的建议下，走访信浓川的支流中津川溪谷上游的秋山乡，通过仔细的观察而将秋山纯朴的古风古习漫然书写下来，并配上适当的和歌汉诗，以深化意境，增加抒情性。当时牧之与啸斋、撷斋、物九斋等友人在秋山之行中，观苗场山景致，作了这样一段描写：

> 此时凭窗眺望，天空云雾低低地飘掠而过，心情是宁静的。屋旁的老松在秋风中寂寞地窃窃低语。是时天已



降白露，我们各人都难以成眠。我想起了当年谦信武将的往事：他在郊野布阵，风餐露宿，铺上一只武士铠甲袖子，曲肱为枕，风情十足，遂吟了一古歌。一旁的擲斋首先谈到若是阴历七月六日夜，我们可卧枕观赏银河和苗场山的景色。另一旁的物九斋则冒出一句：在大音，长夜漫漫，枕边寂寞啊！啸斋也说了一句，在此从略。这样及至深夜五更时分，寒气砭于手足，与严冬之夜无异。炉中原有的火把，火光四射，遂打开墨砚挥笔，将今日之千万胜景，凝聚在汉诗和歌之中：

（汉诗）
霄间白露湿衣中
无际平芜四望新
堪怪仙境通帝座
云雾彷佛隔风尘
（和歌）
叹息亦成云
缭绕秋峰间

到龙岩窟，从御华皀易路往下走，云雾缭绕，前途迷蒙，终未能亲睹此情此景。据说，此岩窟多瑞兆，有一道细小而清冷的流水，夹带着许多古钱，从窟中流淌了出来。传说这是上一代挂在殿塔檐下供参拜者拉绳击响之物也。

寺门静轩（1796～1868）的《江户繁荣记》（1832）如实素描式地记录了江户时代以吉原为中心的青楼、剧场的娱乐情景，

以及寺社的节日活动、民众的赶集活动等土风民俗，揭示了一派繁荣背后的病态社会的种种世相，带有讥讽的意味。故为执政者所忌讳，从此闯下笔祸，作者被迫离开江户，流浪各地。他的续篇《繁荣后记》（青楼卷）便被禁止公开出版。但是，以此为契机，这时期开始流行"繁荣记"的随笔模式，静轩也就成为"繁荣记"随笔模式的创始者。成岛柳北的《柳桥新志》，乃至近代初期服部抚松的《东京新繁荣记》等随笔作品，都是在其影响下面世的。

成岛柳北（1837～1884）是随笔家、汉诗人，经常出入柳桥的花街柳巷，《柳桥新志》（1860～1874）就是将他在柳桥的生活体验作为素材而写就的。全三编，初编于万延元年（1860）完成后，幕末正物换时移，他自认为自己是"天地间无用之人"，便搁笔隐居郊野，故二三篇则于明治七年（1874）才完稿，即跨越近古末近代初两个时期了。

柳北接受寺门静轩影响的同时，不能忽视的是他在这类随笔的理念和结构方面也受到了中国明末清初散文随笔家余怀的《板桥杂记》的影响。余怀在杂记中那种"妙舞清歌"、"洞房绮丽"、"名花瑶草"等的繁荣景象和狭邪之事，在柳北的《柳桥新志》中也可以发现其影子。它从探索风流的审美情趣切入，以高雅的文笔纵横地描写了幕末·维新时期花街柳桥的人情风俗、名妓的绮丽歌弦、风流弟子的轻举，乃至冷笑、讽刺和批评文明开化期新政府高官的卑俗游乐、君子的不知风流、艺妓的无艺却重钱，慨叹现今"人情反复，惟钱而已"，"世漓人龊，今已无风雅之人矣"。日本学者评说道：《柳桥新志》以社会学的精密度立体地再现了新兴花街柳桥的风俗，反映了作

者理想的风流观。①

从以上发展脉络可以看出，这时期的随笔文学大多涉足于庶民的日常生活世界，确立了新的散文精神，已然摆脱古代随笔文学的贵族色彩而走向庶民化。

第二节　鸭长明与《方丈记》

鸭长明（1153？～1216）是歌人、歌论家、随笔家，还是琵琶演奏的能手。出生于神职家庭，自幼丧父，家道中落，与祖母同住。长大成人后，离开祖母家，于河原结庵，面积仅原住家的十分之一。年轻时代，修炼和歌、音乐，经历了火灾、风灾、地震、饥荒等自然灾害和社会的动荡，深感“天变地异”的无常。人过中年，作为歌人而活跃于镰仓歌坛，并曾在后鸟羽院再兴的和歌所任职，除自撰和歌集《鸭长明集》（1181）外，他的一些和歌还入集《千载和歌集》、《新古今和歌集》等，但仍未能摆脱身份观念和阶级差异对他的束缚。后鸟羽院推举长明任下贺茂河合神社的神职，遭他人反对，长明受挫折，决心舍弃官禄的同时，也深感人生的无常。失望之余，于五十岁上厌世出家，法号莲胤。遁出隐居洛北大原，历五个春秋。最后移住日野山，其庵的面积只有河原庵的百分之一。庵内挂上弥陀画像、普贤小画像、《法华经》、《往生要集》抄本、琴、琵琶各一，庵周边植有四季花草，与大自然十分调和。他时而读经，时而弹奏雅乐曲《秋风乐》、琵琶曲《流泉曲》，又时而假寐。他的隐居生活，是建立在以个人现实的生的基础之上的，而不是

① 大曾根章介等编《随笔文学》，《研究资料·日本古典文学》第八卷，第389页，明治书院1984年版。

一般意义上脱离社会、舍弃人的一切情欲的隐遁，因此其时鸭长明的心境是：“念诵读经之间，怀旧之泪频相催”（《吾妻镜》）。

尤其是在日野山隐居期间，经由《新古今和歌集》撰者之一的藤原雅经的推举和引见，于建历元年（1211）到镰仓会见了当时的将军、歌人源实朝，目睹这位将军只是镰仓幕府制度上的象征意义的存在，地位十分不稳定，更觉世事的无常。他长期积郁于心中的无常感，在随笔集《方丈记》（1212）里便呈露了出来。因此，唐木顺三说：“（《方丈记》）无疑是刚从镰仓归来的莲胤改变了自己的看法、改变了对世间的看法、也改变了对自然的看法的基础上记述的。”[①] 书名之所以称《方丈记》，正是缘于此时他住的草庵“大小仅方丈，高不足七尺”之故。

有关鸭长明写《方丈记》的动机和书名的由来，大和田气求在《<方丈记>探说》中最早提出这样的论点：“曰，源信三界义内大小三灾以合长明时代也。且经论释之语且异朝吾朝文和以记无常反易理。而后代世人之遁世遗于龟鉴耳。（中略）无他，长明以庵室为方丈取则毗耶离城维摩室所以作一丈室也。记志也。事也。理也。师古曰，统理众事而系之年月也。言长明作方丈记因缘志之。”

《方丈记》是继清少纳言的《枕草子》之后成为日本第二部名随笔集，是有代表性的近古的经典作品，在近古日本文学史上占有重要的位置。从它的结构来说，分点题性地诉说人生的无常、种种自然灾害、自叙闲寂的隐居生活、结语老来反省修心悟道等四大部分，共三十七段。在描写自然灾害时，是按



① 唐木顺三《中世文学》，第85页，筑摩书房1955年版。

灾害发生的年代顺序排列，自叙闲寂隐居生活部分则以相似性类聚，两者之间，以艰难的社会环境和自己的身份境遇作为连接部，社会的大空间和个人的小空间浑然一体，使全书各段相互对应，保持了结构的统一性和整体性。

从内容来说，“序”段起到了开章明义的作用，曰：

> 川河水流不息，然已非原来的水。浮在淤水上的白泡，消结无常，尚无久驻之例。世间的人与居处也如此。(中略)人与家居争无常之相，与牵牛花上的露珠无异。或露落花仍残留，花虽残留，然迎朝阳即枯萎。或花萎露仍未消，全消须待黄昏时。

作者在这短短三百余字的“序”段中，以如“流水”、如“白泡”、如“露落花残”来象征性地提示人生的苦恼与无常，并以空无观为根底，用咏叹调道出了支撑这部随笔命题的无常观，体现了作者的现世苦难和人生无常的文学主体精神。中国西晋陆机(士衡)的《叹逝赋》有云：“悲哉，川阅水以成川，水滔滔而日度。世阅人而为世，人冉冉而行暮。人何世而弗新，世何人之能故。”如果将这“序”段与陆机这些凋零哀伤的文字和人生无常的思想等多方面联系起来看，不难发现作者从中吸取了古代中国文学的养分，在《方丈记》中也有《叹逝赋》文章的投影。

这部随笔主要内容之一，就是以写实的笔致描述了自己经历过的大灾害和社会诸现象。这里有安元三年(1177)的大火、治承四年(1180)的旋风、养和年间(1181～1182)的饥荒和病疫、元历二年(1185)的大地震等自然灾害，折射出社会种种不可思议的世相，就像绘制出一幅悲惨灾害的精密的绘卷。

这些天变地异的描写，多从隐士的视角出发，抒发了个人的无常感，同时也慨叹了人间社会的无常相。但这不是消极的，而是显示了积极的关心。比如描写大火吞噬公卿贵族的居屋和七珍万宝后，愤懑地写道：

人所做之事，皆愚蠢透顶。其中在如此的京城营造这样的居屋，费财劳心，实是无聊之极。

尤其是养和年间发生大饥荒，京城病疫流行，盗贼行劫、百姓弃婴、死者满巷。"哀声充盈于耳"的这种惨状，在长明的笔下，如哭似诉地展现了出来：

前一年，就这样勉强煎熬过去了。人们企盼着第二年情况会有所好转，然不仅毫无好转的迹象，反而又添瘟疫。世人皆挣扎在饥饿的死亡线上，极端穷困的度日惨状，恍如"缺水的鱼儿"，坐以待毙。最后连头戴斗笠、足扎绑腿、衣着不俗之人，也只顾挨家挨户沿街乞食。如此饥寒交迫的人们走着走着，就突然倒地，一命呜呼。土墙的路边，饿死者不计其数。因来不及收拾尸体，尸臭弥漫，尸首大多腐烂变形，不堪入目。加茂川两岸，尸体遍地，使车马无路可走。

在鸭长明描写的大自然灾害中，这是最悲凄惨烈的一幕。然而在天灾之外，加上人祸。统治者独断专行，为迁都岛原，兴师动众，拆毁家居，兴建新宫。人们受"古京已荒芜，新都尚未成"的困扰之时，同年天皇又搬回平安京。作者目睹此"人与家居争无常之相"，不由得挥笔加以具体形象化，并联系古

代贤君“仁慈治国”，慨叹“今非昔比”。这段文章写道：

世云“乱世出凶事”。随着时间的推移，社会不安，人心浮动的现象终于显露出来。同年冬天，天皇又迁回平安京。可是，这一带拆毁的家居怎么办？一切都不可能复原了。

传说古代贤君，以仁慈治国，建宫殿草葺屋顶，屋檐不均整。他们看到民居的炊烟稀少，就减免有限的赋税。这是为政者惠民助世之举。今日世相，尽人皆知，可谓今非昔比矣。

作者以敏锐的观察力和自觉的历史意识，将“迁都”这一人为的社会事件，与火灾、风灾、地震、饥荒自然的灾害事件并称为“五大灾害”，列于第三灾害，用简洁的文字表现了出来。然后，从描写外在的五大灾害和社会事件，转到自叙传的内在的精神世界，这是以“都会的生活”一段来连续与统一的。这一段是这样描写的：

如上所述，人世间一切皆艰辛，自身与家居也显得虚空与无常。更何况所处环境不同、身份差异，心烦之事不胜枚举。

假如一个微不足道的小人物，却住在豪门的近邻，即使内心无比喜悦，也不能尽情表露。即使万分伤心，也不能放声痛哭。左右不是，起居不安，有如小鸟紧挨鹰巢一般的惶恐。

假如一个贫者，却住在富者的近邻，朝夕不由会自惭寒酸，出入不免献媚。目睹妻儿仆童羡慕富者，听闻富者

蔑视的言词，内心就有活动，不时惴惴不安。

假如住在狭窄之地，邻居起火，殃及自家。假如住在偏僻之地，往来不便，且多遭盗贼洗劫。

还有，有权势者极其贪婪，孤独无援者受人轻蔑，有财产者担忧受怕，贫穷无助者心酸楚痛，依赖他人者尽失自我，育人者受爱心左右，随波逐流者身不由己，不随波逐流者乃被视若狂人。究竟居何处、干何事才能安身立命，哪怕须臾也让心灵得到安息呢？

这一段描写了小人物以豪门为邻的不安、穷者以富者为邻的凄苦、都会生活的不便、人际关系的纠葛，以及有权势者的贪婪、俗人生活的苦恼，表示了对世相的悲叹与对弱者的同情，转而翻开了自叙传的一页，写自己的生涯、自己的方丈庵，细细地咀嚼着自己内心的烦恼、人生的苦涩、四季的情趣、艺术的三昧，不时直率地袒露心扉，道出自己的情怀和志向，赞美隐士之乐，独居之妙味，颇具风雅的文人意识。举“方丈极乐”段为例来说，文章写道：

……假如清晨远眺往返冈屋的舟船，此身有如舟后的白波，会让人模仿满沙弥风情。假如傍晚风吹桂树瑟瑟响，会让人联想起浔阳江，效源都督之举。假如有余兴，还可和着松涛声合奏一首《秋风乐》，和着流水声弹拨一曲《流泉曲》。艺虽拙，但非为了取悦于人。独弹独咏，只为慰藉自我的心灵。

在这里作者首先借用奈良时代中期歌人沙弥满誓在《拾遗和歌集》中《沙弥满誓之歌》的“世间无常何比喻，黎明舟后

掀白波"句，在《万叶集》中《沙弥满誓歌一首》(卷三第三百五十一)的"仿满沙弥的风情"句，写了学习满沙弥吟和歌的风情；其次，引用白居易《琵琶行》的"浔阳江头夜送客，枫叶荻花秋瑟瑟。主人下马客在船，举酒欲饮无管弦。醉不成欢惨将别，别时茫茫江浸月。忽闻水上琵琶声，主人忘归客不发。寻声暗问弹者谁？琵琶声停欲语迟"句，写了"风吹桂树瑟瑟响"，日语的"桂"与"枫"谐音，即联系到白居易诗的"枫叶荻花秋瑟瑟"，写了"让人想起浔阳江，效仿源都督之举"。源都督即源经信，是日本桂流派琵琶的鼻祖。也就是说，想起上述白居易的诗，便效仿源都督弹奏琵琶之举。这里面的白居易、源经信的故事，不是也有中日两国文学艺术的交流与比较嘛。

在这段随笔里，长明谈歌论诗，话琵琶，品尝了艺术的三昧，确是"方丈极乐"。这种"极乐"不是肉体的、感觉的愉悦，而是艺术感受的、心灵感受的愉悦，这里就蕴含着一种幽远的情趣。然而，此时作者在艺术享乐中，在心灵的自我慰藉中，仍不忘世间的无常，慨叹自身犹如"黎明舟后掀白波"，一现即逝。它与"序段"的"白泡消结无常"是相照应的，喻人生一切犹如梦幻的泡影。

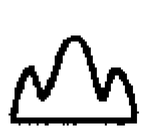
长明蛰居方丈草庵，过着闲寂的生活，以四时为友，也写了花鸟虫鱼风雪月，比如写了春观藤波起，联系到西方往生；夏听杜鹃声，联系到冥途的旅路；秋闻飞蝉鸣，联系到空蝉之悲世；冬赏白雪飘，联系到积雪化雪似世间罪障("方丈极乐"段)，从中发现自然之美，并在美中捕捉闲寂、空寂与无常，达到了宗教思辨和美的融合。这与他在上述描写的人间的恶、世俗的丑是互相对照的，这样更衬托出作者在超脱俗世中，并未放弃自己对生活方式的反思和对处世哲理的探求；在"世乱出凶事"的秩序中，苦苦地思索着人与人生的问题，总结出人

的主体性的问题，比如上述“都会的生活”一段提到“随波逐流者身不由己，不随波逐流者乃被视若狂人”之理。也许从他的这篇随笔中，还可以看到这一时代转折期的新旧价值观的转换。

在《方丈记》中，鸭长明一方面继承《池亭记》的内容和形式——前半部叙述新居周边的状况、洪水为患等客观环境，后半部叙议念佛诵经、独吟独咏生活之乐——的文化传统；一方面吸收中国著名的“记”以叙事为主、混杂议论的随笔技法，比如欧阳修的《醉翁亭记》、韩退之的《燕喜亭记》、白居易的《草堂记》、范希文的《岳阳楼记》等随笔文学就表现了这种技法，这对《方丈记》这种“记”的随笔体裁，产生了直接的影响。安良冈康作指出：“鸭长明更积极采用‘记’的随笔体裁，运用得比保胤的《池亭记》更自由，更深刻，还夹杂着叙事和议论，让笔触纵横驰骋，著述了《方丈记》”[①]，正说明了这一点。

《方丈记》各段的篇幅短小、但作者直接而坦率地表白自己激越的感情、纤细的感受、冷静的思索和明确的思想。在准确叙述的同时，也十分注意表述的技巧性。有时远距离地观照客观的事件和世相，有时又近距离地思索主观对这些事件和世相的体验，充满了真情实感。这大大地提高叙述的力度，表述文学思想的深度，最后使对象与主体、客观描写与主观心境展露的融合达到浑然一体。

这篇随笔的文体则一改前一时代——平安时代的假名文、汉文并存的状况，以汉文训读体为主轴，并频繁地使用对句法、倒置法等传统的表现技法，以及大量使用日常的语言文字，为确立新的文体——和汉混合体（准和文体）迈出了第一



① 安良冈康作《中世的文艺理念》，第132页，笠间书房1981年版。

步，也是重要的一步。这种语言文体的创造，收到了丰硕的艺术效果，从而促使文字的改革和文章的通俗化、平易化。以此为转折，文体适应了表现庶民特别是隐士的生活感情，文章享受的对象也自然从贵族阶层扩大到庶民阶层。

在《方丈记》之前，鸭长明在歌论书《无名抄》(1211)中就以和歌序、日记(实指叙事文)和歌词书、物语为中心，论及了表记法等文体论、修辞论等文章法的问题，主张文章主要明确主题，把握题义，以达意为本，那就应采用实用性的通俗文。事实上，《方丈记》就是在这种文章论的指导下完成的第一部实践之作。

梁濑一雄就《方丈记》的文体在日本文学史上的定位作了这样的评论：长明的新文体是给旧文体奏响的一曲“最后的挽歌”。他说：“《方丈记》在日本文学史上是一篇有数的名文，乃自不待言。然而它不仅是名文，而且在文章史上占有划时期的地位。”他进一步分析了这一新文体出现的原因：“一是先驱文体的存在；二是假名语汇贫乏，对于表现活跃的新生活存在明显的不足；三是汉文适合于满足玄学的需要，但对于国民日常的应用则过于难解，自然要使之通俗化，走向和汉混合体的第一步，就是汉文读训法；四是文学文章享受者的阶层明显扩大，为此必然导致语汇的增加。但不止于此，新时代的色彩反映在文体的整体上，出现了表现新生活的文体。——出现与雅语相对的俗语优势化的倾向。”①

对于鸭长明在《方丈记》中确立了新文体这一点，日本学者也都给予积极的评价。他们说：“《方丈记》新的文体，开拓

① 梁濑一雄《鸭长明研究》，第599、592～593、608页，风间书房1980年版。

了新的视界。”① “《方丈记》的文章影响之广，称他是和汉混合体的始祖，也是当之无愧的。”② “《方丈记》之所以采用和汉混合文体来创作，也是由于继承了这种‘记’体裁的悠久传统的缘故。应该说，运用国语来叙述这种‘记’，这里就有其独创性的特质。”③

全篇随笔是散文的要素与诗的要素完美的交错，叙事性与抒情性的绝妙的调和。文笔清丽与空灵，频频运用佛教的哲理和引用佛语，贯穿了人生无常的思想，从“序”段道明人生如川河水流之不息，泡沫消结之无常，到“结语”道出了经过思索后的自我反省的绝句：

> 寂静的拂晓时分，再三思索此理，扪心自问曰：“遁世隐居山林，乃为修心行道？然汝形似圣人，心却染污秽。居家虽仿净名居士之庵，却沾辱净名居士之迹，在守戒上则不及周梨槃。莫非这是所谓贫贱的因果报应，使我心烦恼；还是烦恼的心，使我狂乱？”此时，我的心更无言以对，只顾借助舌根之力，念诵三遍“不请（也来救济）的阿弥陀佛”。

可以说，鸭长明集闲居的幽寂、修心的思索与行道的无力于一身，最终在反省自责后“无言以对”这种无为的绝望感中搁笔。

永积安明评说道：“这种（无言以对的）沉默，已经不是以

① 唐木顺三《中世文学》，第85页，筑摩书房1955年版。
② 富仓德次郎《徒然草·方丈记》，《日本古典鉴赏讲座，第十三卷》，第325页，角川书店1967年版。
③ 安良冈康作《中世的文艺理念》，第132页，笠间书房1981年版。



理论来回答，而是必须用行动来回答的一种恼人的沉默。如今探寻过来的《方丈记》的叙述，全部是在鸭长明的不妥协的、不虚假的、与实际生活直接相关的事件中铺陈，这是值得注目的。这些的确是从号称多样性的、多面性的、中世初变革时期的现实出发，剪裁出这一部分来的。而且这是透过作者狭隘的个人经验之窗来捕捉的、片面的东西。但是，《方丈记》所叙述的，全部都是长明六十年生涯中亲身接触的、在内心世界里直接理解的东西。"①

有的学者认为鸭长明执笔写《方丈记》的动机，是出于"好奇心"。② 但是，通观《方丈记》全篇，从回顾和抨击天灾人祸的种种乱象开始，到自我反省、痛切的自我否定结束，应该说作者虽在实践上存在着"心"与"行"的矛盾和不彻底性，表现了弱者无奈的深刻性，但还是可以看出作者是抱着明确的历史意识、社会意识和新文体意识，排除外在的虚饰，以探求人生的真实，来完成这篇日本近古第一随笔名作的。

樱井好朗认为：长明自己也是认识到"越是内省，就越自觉到自己是'半僧半俗'的中间存在，完全暴露出其宗教的不彻底性。长明这一姿态正是内省型隐士的典型吧。细想，这种内省带来了拼命的摸索和新的实践，也许可能形成更进步的思想。然而，《方丈记》如此结束[指以"我的心更无言以对，只顾借助舌根之力，念诵三遍'不请(也来救济)的阿弥陀佛'"来结束]，长明的内省也戛然而止了。"他还进一步做出这样的结论："第一，长明在《方丈记》中不仅表现出单纯的内省型隐士，而且显示出讽刺型隐士的面影。第二，尽管如此，他的讽

① 永积安明《〈方丈记〉与〈徒然草〉》，《岩波讲座·日本文学史》(第四卷)中世，第8页，岩波书店1958年版。
② 《中世隐士文学》，《日本文学研究会纪录,6》，第115页，学生社1976版。

刺的表达方式,也说明他的批评精神的未成熟,还只是处在萌芽的阶段。"① 这样的评价是客观的、贴切的,也就是通常所说的时代的局限性。

鸭长明这种个性的独创性,在白居易的《草堂记》、庆滋保胤的《池亭记》等中日随笔中所未见的,是一种新的创造。《方丈记》成为隐士文学的一种模式,为后来的随笔文学包括心敬的《独语》、宗长的《宇津山记》、木下长啸子的《山家记》、芭蕉的《幻住庵记》、《嵯峨日记》等所继承和发展。

继《方丈记》之后,鸭长明还著有佛教说话集《发心集》(约1212~1216)等。

第三节　吉田兼好与《徒然草》

《徒然草》(1330~1336)与《枕草子》、《方丈记》并称为日本文学史上三大随笔文学。作者吉田兼好(1283~1352),神官家庭出身,俗名卜部兼好。由于先祖曾任职于京都吉田神社,故后世俗称吉田兼好。有的学者解释说:"兼好的家谱,从祖父兼名一代起,已成为庶流,与吉田神社无直接的关系。现在,在兼好时代的资料中已无人以此姓来相称。因此世上称'吉田兼好'是不恰当的,应当看做这是后世的俗称。"②

年轻时代,兼好曾侍奉后二条天皇朝廷,受爵入禄,憧憬贵族文化,成为二条派的歌人,活跃在二条派歌坛上,与顿阿、庆云、净辨并称"四天王"。他自撰家集《兼好法师集》,他的许

① 樱井好朗《中世日本人的思维与表现》,第20~31页,未来社1970年版。

② 大曾根章介等编《随笔文学》,《研究资料·日本古典文学》第八卷,第191页,明治书院1984年版。

多歌作入集《风雅和歌集》、《新千载和歌集》、《新拾遗和歌集》等六大敕撰和歌集。但是,他的文学生涯,不以歌而以随笔驰名于世。二十多岁上,在乱世中出家,先后隐居于京洛小野庄、修学院、横川,法名兼好。正如他本人所云:“闲居山寺,专心念佛,徒然无事,心中诸浊亦得清澄矣。”(《徒然草》等十七段)另一方面,兼好出家后,还曾赴关东镰仓,出入武家,与俗世保持密切的联系,参加各种歌会,研究古典,进行广泛的社交活动。所以说,“兼好的生活方式和交际圈,与他的遁世求道是大异其趣的,在《徒然草》中所显示的他的人生观和实际生活之差异,是值得注意的。”①

据说,《徒然草》诞生的经过是:吉田兼好最初断断续续地在小纸片上写就这些随笔,然后张贴在小屋的墙壁上。兼好生前未公开发表,死后由歌人今川了俊发现,将小纸片剥下,按如今所见的顺序排列,由其弟子正彻于永享三年(1431)抄写出来,这是现存的最古手抄本。② 这时已是兼好圆寂七十九年,这部随笔名作才受到世人的注目。

《徒然草》上下两卷,分序段和正文二百四十三段。作者本未冠书名,也许是正彻抄写时,也许是引起世人注目后,采用了“序段”首句“つれづれ”(徒然)二字,加上接尾词“草”(指草稿之意)字,以为全书之名。这就是书名《徒然草》的由来。手抄者正彻在《正彻物语》中说:“《徒然草》的设想,有如清少纳言作《枕草子》之意也”,“《徒然草》乃继《枕草子》之后写就之作品也”。作者完稿近一个世纪后才有此书名,这是确实无误的。

① 大曾根章介等编《随笔文学》,《研究资料·日本古典文学》第八卷,第193页,明治书院1984年版。
② [美]唐纳德·金《日本文学的历史》(5,古代·中世篇5),第117页,中央公论社1995年版。

就《徒然草》全篇内容来说，大致可分无常感、求道说、人生谈、艺术论、自然观、生活训、青春颂、仪式法制、自颂自赞等项。从形式来说，有随想、说话、艺谈、回忆等。总之，这些项目所涉内容和形式，广泛、多采而又驳杂。各段相对独立，又不时转换主题，涉及古今和汉大小话题，然全篇又贯穿作者鲜明的创造主体和统一的精神，是知性与情意的结合，抽象观念和具体事物的兼议。关于写作此书的目的，作者在序段也作了交待：

> 徒然闲寂，终日对砚，心中浮现出幕幕琐事，漫然书就，达到痴迷的程度。

这序段说明兼好写作随笔，乃隐居寂寥之时，情之所归，兴之所至，但凡琐事杂事，皆漫然书就，志在自娱自乐，不在发表，这反映了作者对随笔特性的基本看法。他把写作张贴在自家小屋墙上，生前并未发表，且有的版本在后记中写道："吉田兼好法师燕居之日，徒然向暮，染指写情者也"（乌丸光广本）等，都可以佐证作者这一写作的目的。

在作者"心中浮现的幕幕琐事"，既有对现实生活的烦恼，又有超脱现实后闲寂生活的愉悦。在第七十五段中就言道：

> 徒然乏味之人，心情会如何？最好静心独居。
>
> 随世俗，心被尘世所夺而易惑。与人交际，随声附和，非本心也。与人戏言，与物相争，时怨时喜，心难平静。俗事难辨，无时不计较得失。亦梦亦醉，亦醉亦梦。为俗事奔波，妄念油然而生，人皆如斯也。
>
> 虽至今仍未悟真道，然应远离尘俗，身心闲寂，可自



得其乐也。“生活、人事、技能、学问诸尘事，皆应舍弃之。”《摩呵止观》也如此言道。

这一章段，与“六尘乐欲，皆可厌离”，即厌离烦恼人心的“色、声、香、味、触、法”（第九段）等“六尘”相对应，进一步言明《徒然草》序段点题的“徒然”闲居生活的意义和状况，展现其“远离尘俗，身心闲寂，可自得其乐”的思想，并以此思想为中轴，铺陈他对各项内容的叙说。

首先，他有一股强烈的求道之心，表明“吾生已蹉跎，当放下诸缘之时也”（第一百一十二段），于是专心求道，叙说无常，成为其《徒然草》的最重要的内容，无处不引用佛典和儒籍，使用佛语和带哲理性的语言。作者在这项内容上是花费心力最多的，展现了他对生死无常的独自认识，第七段写道：

如若无常野的露水永无消失，鸟部山的烟雾永不消散，人生在世，长生不死，那就无物哀的情趣可言。人世无常，方有妙趣也。

且观有生命之物，长命者莫过于人。蜉蝣不待日暮，夏蝉不知春秋。人若悠闲度日，即使一年亦觉悠然自得。若总无满足，即使千年也会觉得如同一夜之梦。在短暂的人生中迎来老丑，又奈何呢。寿则多辱，即使长寿，四十而后死乃最安乐也。

人过四十，已然不知老丑之羞，一味心思与人交往，暮年爱子孙，惟盼长寿眼见子孙的荣华，且只图浮世名利，不知物哀，可叹可悲！

第七十四段继续写道：

人聚如蚁，东奔西走。有高贵有低贱，有老有少，行有去处，归有家居。夕寝朝起，营生为何忙？贪生利欲无止境。养身为何事，迎来惟有老与死。老死流转，时刻不停。困惑者不惧老死，不顾死期将至，惟溺于名利。愚钝者哀伤老死，惟图常住人间。此乃缘于不懂自然变化之理。

兼好的无常感，最早是用咏叹式、感性式地表现出来，带有浓重的感伤性。经过隐居求道生活的历练，从不自觉到自觉，理性地认识无常——“贪生”即人的生的欲望和“利欲”即物质的欲望——“自然变化之理”，这是《徒然草》的一个重要的思想特质，它支撑着随笔集的结构。在这项内容的有关章段里，就集中地显现出这种从“感性的无常观”到“理性的无常观”的思想发展脉络来。同时，在许多章段中对有代表性的硕学高僧比如弘融、道我、贤助等做了人物素描，来形象性地加以说明。

其次，这种自觉的无常观，反映到对人生的态度上，积极论说自然与人的生命转化之理，即生死的辩证关系，内容主要是有关自然与人的本质、生与死的关系，以及社交、处世的心得等方面。以第一百五十五段最具代表性，列举如下：

顺乎俗世者，先识时机。不识时机者，逆人耳，违人心，事无大成。故应识时机也。

然而，惟生病、产子、死亡之事，皆不惟时机，不因时机不好而停止。生、老、病、死的流转，实是大事，如涨潮的河水之向前奔流不息，无时或止。如此，就无需究其真

俗，欲成就一事，可不论时机。莫迟疑，莫裹足不前，身体力行即可也。

四季推移，非春暮而后夏至，夏尽而后秋来。秋至则瞬时转寒，十月小阳春天气，小草呈青，梅枝缀满蓓蕾。树叶飘零，也非叶子先落而后萌芽，而是挡不住新芽的萌动才飘落。树叶底部早已蕴藏着迎新的气息，其流转之势甚速。

人的生老病死的推移，其迅速甚过于自然界。四季变化有时序，人之死期却不可待之。死不会从前面而上，而是不觉间从后面逼来。人皆知终有一死，又不急于待死，而死却不意而至。犹如潮退后露出的沙洲，潮涨就迅即被湮没了。

在这里，作者仔细地观察自然，从一株新芽的茁壮，看到了新的生命的成长，新的生命的主导力量，试图辩证地把握人的生命的流转规律，具体地通过季节的推移，自然风物的转换，来表达对生死轮回的无常观，而且在这里也存在着日本文学传统的敏锐的四季感，并从中可以发现美意识的源泉。

当然，兼好这种生死观完全将生命限定在个体的人，而未能也不可能从人类历史的大空间加以把握，即由于作者人生观、世界观的局限，以及历史、时代的局限，未能也不可能真正辩证地把握人生和世界。

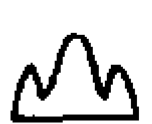
永积安明指出："在这一段里，兼好主张的焦点，最终是要论证生命流转的迅速。也就是说，焦点在于他特别提出从生到死展开的侧面，来强调他的无常观。在这一论证的过程中，他提出自然与生命的辩证法的发展，这是非常好的，因为这是兼好在自觉的无常观的支撑下才被发现的东西。另一方面，

这种发现对他确立无常观也带来充分的自信。尽管如此，他在这里提出的，不用说只是生命现象整体的一部分。因此在这一段里还有各式各样的发现，他虽然提出了合乎规律的认识的重要契机，却又将生命的流转片面地限定在从生到死的一途上。结果这些重要的发现，最后也全部被转化为无常观的证明。因此，在这种情况下，可以说兼好经过辩证的思考，虽然成功地提出了必要的条件，但却未能让它具备充分的条件作为现实的理论而发展起来。"①

这种无常观，在第二十五段"深渊浅滩之变易不定，世间无常亦如斯"的哀伤；第三十段引用《文选》"去者日已疏"，"古墓犁为田"的悲怨；第一百三十七段的"即使闭居深山，无常之敌岂能不会突然杀来"的慨叹等章段中，也充分地反映了出来。

第三，由此《徒然草》形成另一显著特色，那就是从四季的自然中发现美，将自然与美意识密切相连。在第十九段中，描写四季的自然和表达作者的美意识是充分的，也是典型的，它写道：

> 万物随季节的推移而呈现出哀的情趣。
>
> 常云："物哀以秋为胜"，确如斯也。如今春之景色，愉悦人心。鸟儿啁啾，悠悠春韵。在明朗的阳光下，满天云霞，墙根的小小青草在萌动，春意盎然。正当樱花绽开之时，连绵风雨，花儿纷纷散落，乃常见也。绿叶萌发之前，一派恼人的情景。夏日橘花素以催人怀旧而负盛名。梅香更诱人发思古之幽情。棣棠之娇艳、藤花之纤丽，这一切景物令人难以忘怀。



① 永积安明《〈方丈记〉与〈徒然草〉》，《岩波讲座·日本文学史》（第四卷）中世，第28～29页，岩波书店1958年版。

这段开首就强调“物哀以秋为胜”，写了上述春、夏的自然景趣，继续描写秋之雁鸣、胡枝子花之枯萎、秋风之劲吹等秋之景趣，就以此等情景于《源氏物语》、《枕草子》等多有言及，便将笔触转向描写秋冬景色——红叶飘零、白霜纷降、烟霞荡漾、夜月清寒的一派闲寂与空寂的景象。有如中国唐代名家刘禹锡诗云：“自古逢秋悲寂寥，我言秋夕胜春朝。”作者扬秋抑春，慨叹时序的推移给人带来的美感的同时，也带来了哀感，这里就蕴含着哀与寂之美情愫，将古代的“哀”、“物哀”与近古的“空寂”、“闲寂”无间相融，创造了兼好式的随笔文学之美。

可以说，兼好的“哀”、“物哀”的美感是与无常感相连的。他特设专段比如第一百三十七段，论述了“美与无常”，他写了雪月花的美，特别是写了对雨恋月、花散月倾、月辉叶影、月冷凄清等等之美而有所省悟，正如作者所云：“秋月者，至佳之物也。”从秋月中获得了美的感动，从这种美中获得了寂福，并联系到人生与自然的“空寂”、“闲寂”的情景，悲叹世间的盛衰无常。川端康成说过：“以‘雪、月、花’几个字来表现四季时令变化的美，在日本这是包含着山川草木，宇宙万物，大自然的一切，以至人的感情之美，是有其传统的。”① 对照兼好的这段描写来看，其“物哀”与美根植于无常观的基础上，这是近古日本文学美的传统，与古代《源氏物语》的“物哀”精神是存在某种差异性的。从一个侧面，也反映了作为日本民族美学上的“物哀”，是具有其多义性的。

在描写自然的章段中，他笔下的四季自然之美，有如桃花

① 川端康成《我在美丽的日本》，《川端康成全集》第28卷，第347页，新潮社1982年版。

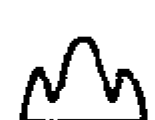
源，置身其中可尽情享受自然的风光，虽隐居草庵，在现世中也可自得其乐。“可谓静观万物皆可自得”也（芭蕉语）。“这种时候，人才能感受到万物拥有自己各自的生命，各自在天地间自然地存在，对象（自然）和自己之间在更深层次上紧密联系，从而获得一种精神上的喜悦。”① 东山魁夷这句话也可以作为对兼好的自然观和美学观的总结吧。

第四，在《徒然草》有关艺术论的章段中，还通过感性与知性的思考，将古今典籍娓娓道来，表现出作者对文学、音乐、艺能的丰富知识和高深造诣。在这类章段中的许多典故或用语，是出自从汉诗和歌集《怀风藻》、《万叶集》、《古今和歌集》，到物语文学《源氏物语》、《平家物语》，到说话集《今昔物语》、历史物语《大镜》、文集《本朝文粹》、歌谣集《梁尘秘抄》等日本古典，论述涉及物语、和歌、连歌、和汉朗咏、神乐、催马乐、雅乐、舞乐、郢曲、百拍子、吕律、种种乐器、艺能，以及古今歌人等传统文学艺术的广泛领域。比如第一百五十段“习艺的心得”写道：

习艺者常言：“习艺未达到熟练之时，不要为人所知，暗自练习，一俟臻于成熟，始献艺于人，此乃习艺之道也。”

然出此语者，未必能习得其艺。

艺能未精之时，侧身于名家之中，或会备嬉笑，然泰然处之，精励勤练，虽无天分，却可不泥于其道，不任意妄为，久而久之，艺能臻于成熟，将会超群出众而位于名手，其德艺无双，此时必将众望所归也。



① 东山魁夷《与风景对话》，第79页，新潮社1987年版。

天下名手，入道之初，技艺必会有种种瑕疵，为人所不屑。然谨守艺道，不自放任，终将能成大器，为万人师表。此乃艺道不易之理也。

在这里，作者精辟地分析了习艺的经验与教训，以“不泥于其道，不任意妄为”一句警语，画龙点睛地道出了习艺的不易之理：博采众长，不放任妄为，不自行其是，谨守艺道，此乃成功之道也。

最后一点，就是大量吸收、消化中国典籍中的诗文。据不完全统计，在全书二百四十三章段中，借用活用和出典依据中国典籍、典故者共七十章段，约占总章段数的百分之二十九，其中有《论语》、《文选》、《史记》、《庄子》、《白氏文集》、《易经》、《书经》、《淮南子》、《尚书》、《礼记》、《周礼》、《蒙求》、《晋书》、《韩非子》等等。借用活用最多的，依次是《论语》（二十一次）、《文选》（九次）、《史记》（八次）、《庄子》（八次）、《白氏文集》（七次）、《老子》（五次）等，简明地阐述孔孟、老庄的思想和礼赞中国古代的文化。第十三段写道：

挑灯夜读，与古人为友，其乐无穷。

读物者，《文选》诸卷之万类情趣，《白氏文集》、《老子》之辞句、《南华》（指《庄子》——引者注）之篇章，其妙味令人爱不释手。我国上代博士之著述，亦多古情也。

对于中国典籍，直接运用，也自在自如，完全融合在行文之中，化作血肉相连的不可分割的一部分。在叙说人生时，引用中国传说或典故，据理发挥，宣扬清贫之德，使其更服人心。比如第十八段，引用了唐代李瀚的《蒙求》中“许由一瓢”的传

说:"以手捧水饮之,人遗一瓢,得以取饮,饮讫树于树上,风吹历历作声,尚以为烦,遂去之",以及"孙晨藁席"条注:"冬月无被,有藁一束,暮卧朝政"二例,以传教于世。在描写山川草木、花鸟虫鱼的自然感动中,常常直接引用中国古人的诗文加以渲染。比如第二十一段引用魏朝嵇康的"游山泽,观鸟鱼,心甚乐之。"(《与山巨源绝交书》);唐代戴叔伦的"沅湘日夜东流去,不为愁人住少时。"(《湘南即事》)这些对中国古典文学的典型运用,增加了随笔的深远的意境和艺术的魅力。

还有的章段进行了和汉文学艺术的比较,比如第一百九十九段就"律吕与和汉"写道:

> 横川之行宣法印云:"唐土乃吕之国,无律音;和国乃唯律之国,无吕音。"

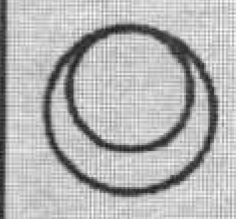
作者就和汉音乐的音调长短高低进行了比较,中国古代乐制音调之高低分为十二律,各律从低到高,依次为黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟,其中的奇数六律称"律",偶数六律称吕,简称为"律吕"。作者以为中国古代音乐重偶数的吕音,总称六吕;而日本惟奇数的律音,总称为六律。这段文字仅一句,虽简短,但有和汉的音乐与美意识的比较在里面。这类和汉文艺的比较,在兼好的谈艺随笔中或多或少都有所表现。

综观兼好的一生,正如江户儒学者宇都宫遁庵所说的:兼好"避世不求荣利,信佛氏之教,学老庄之道。咏和歌而寄风月之兴,挥文笔而写古今之情。著书上下卷,名《徒然草》,举世而玩味焉。能读者可见兼好之志操也。"[《日本古今人物史·艺流传卷之七》(1669)的《吉田兼好传》]从《徒然草》的表

现中，可以窥见吉田兼好作为一个隐士，他以真挚求道的哲学家眼光，广泛地审视佛教的无常理念、老庄的处世哲理；作为一个文人，他又以清醒的艺术家目光，仔细地观察自然与人生，寄风月之兴，道古今之情，哲学家的眼与艺术家的眼两者聚焦，凝视人生体验中喜怒哀乐的诸种世相。石田吉贞将鸭长明与兼好相比较，说："长明审观的只是自身，兼好审视的是人间世界"，[①] 确是如此。

可以说，《徒然草》是日本有代表性的文学经典作品之一，它的诞生对于一个时期随笔的盛行，起到了很大的促进作用。

① 石田吉贞《隐士的文学》，第170页，塙书房1986年版。



第五章 说话集·御伽草子的发展



说话集的再兴隆——无住与《沙石集》——通俗读物的新形式御伽草子

第一节　说话集的再兴隆

近古前中期的文学形态，除了连歌、战记物语和日记随笔之外，在文学史上占有一定地位的，是镰仓时代再兴隆的说话集和室町时代诞生的通俗读物御伽草子。这些通俗读物的流行，说明近古文学的创造者与享受者摆脱了狭窄的旧贵族文化圈而扩大到广大的庶民阶层，形成新的庶民文化圈。

说话文学兴起于平安时代中后期，它的发展一直延续到近古镰仓时代的初中期，分世俗说话集和佛教说话集两大类，前者继承《今昔物语》世俗说话集的传统，比如《宇治拾遗物语》、《十训抄》、《古今著闻集》等；后者承传佛教说话集的传统，代表作则有《发心集》、《闲居集》等。现存说话集凡数十种，它们大多与前一时代说话文学不同：一是无论编纂者或创

作者都有自己的编辑标准、自己的创作主张，即具有个性化；二是具有明确的目的意识，尤其自我观照的意识，淡化前期说话文学的佛教说教因素，具有一般的训诫、自省和批评的启蒙性格；三是文章通俗易懂，有不少说话集反映陋巷的世相，还含笑的因素。因此，有的学者为了有别于前一时代的佛教说话文学，而称此一时期的说话集为"世俗说话文学"。①

《宇治拾遗物语》(约 1218)，作者未详。一说它是《〈宇治大纳言物语〉拾遗》，但此书已散佚，无从比较考证。实际上是仿《今昔物语》而创作的佛教说话、世俗说话相兼的集子，全十五卷，一百九十六篇说话，其中八十多篇说话是与《今昔物语》相同或类似的，还有直接或间接承传《日本往生极乐记》、《打闻集》、《古事谈》等其他先行说话集者，所以题材不少雷同，并不新鲜。但作者具有文艺意识，不是将先行的说话简单地重复，而是经过艺术的再创造，增加了文学性。据日本学者论考，其中还有五十四话，似与先行作品没有承传关系，具有独自性。②

首先，这些具独自性的作品，与《今昔物语》等不同的是，它的内容虽然也涉及佛教朴素的信仰，但不含佛教说话那种佛教说教式的表现，甚至有的说话存在试图从佛教的咒缚中解放出来的倾向，比如卷一第五话"额头布满《随求陀罗尼经》的法师之事"一话，描写一个法师与铸造师之妻通奸，被铸造师打伤了额头，结了一个伤疤。别人问起额头伤疤之事，他自称这额头布满的是《随求陀罗尼经》，当他的谎言被揭穿以后，在哄堂大笑中，这个破戒僧无地自容，逃之夭夭了。

① 长野尝一《说话文学的世界》，第 8 页，明治书院 1980 年版。
② 市古贞次、大岛建彦编《日本的说话 4》(中世Ⅱ)，第 293 页，东京美术社 1973 年版。



其次，虽然《宇治拾遗物语》也讲述宫廷贵族，但很少触及当时社会的战乱，更没有出现武士时代的英雄形象，主要描写上升时期庶民的日常生活的实态，更多地话说地方和大众的事，以及民间的故事，比如卷二第四十八话的“雀报恩事”一话，讲述一个老妪拾得一只受伤的雀，雀伤愈后飞去，衔一瓢籽粒飞回来。老妪种下后，结出一瓢白米来，因而致富。岂料邻居的老妇妒忌，故意取石击伤雀，雀伤愈后也衔回一瓢籽粒，这老妇种下后，岂知结出了一瓢毒虫，飞出来将这老妇咬死了。

再次，还有卷一第十五话的“大孩童盗鲑鱼之事”一话，描写一个大孩童偷了人家两条鲑鱼，被人抓住拒不承认，双方争执起来，决定彼此脱光衣裤搜身，轮到大孩童脱光时，其下部掉落两条鲑鱼来。大孩童还争辩说，你试将皇后和后妃的脱下来看看，她们不也是会有鲑鱼吗？因为日语里“鲑鱼”与“阴部”是谐音，结果在加入大笑的因素中收场。

可以说，这些滑稽谭、雀（龟）报恩谭，用“笑”乃至近乎卑俗的“笑”的要素，来取代《今昔物语》那种教诫、训诫式的因素。但是，编撰者在说话中不采用教训式因素，并不能说编撰者是个消闲的无为者，相反他积极介入文学，通过文学上“笑”的要素，表露下层人物的生活苦恼、鞭挞人性的丑恶面，对善恶做出自己的新的价值判断，从而创造出许多类似上述的说话，表现了对下层阶级的关心和爱，敏锐地捕捉即将到来的新时代的人间形象。而且，它采用不少含俗语的口语体，文章表现平易通俗，注意多彩的说话素材、一定的艺术魅力，初具说话与文学性的统一。它比《今昔物语》等进一步接近民间、走向大众的世界。

顾名思义，《宇治拾遗物语》是《宇治大纳言物语》的拾遗，内中收录有关伴大纳言的说话很长，共两大篇：第四篇说话

"伴大纳言事",描写了伴大纳言善男的家世;年轻时的梦,占卜梦的凶吉;对西大寺和东大寺两者的反逆与守护的选择;其祖父为皇太子而暗杀藤原种继,两代人受罪、大伴家族没落,以及大纳言善男背负家族过去的沉重的梦等故事。第一百一十四篇说话"伴大纳言烧应天门事",善男与左大臣有矛盾,在应天门失火事件中,遭诬告为"同谋放火,烧应天门",受刑审讯,其宅地财产也遭没收,甚至佛像、经书也概无例外。本书这段故事的描写,与《三代实录》的历史的客观记录不同,作者在真实的事件的基础上,对人物心理作了不少虚构的描述,并糅进作者的主观感情,表达了对人物的同情心。

如以上例证,作品具有独自性的同时,还具有多彩性。作者在序文中也就此作了说明,写道:

> 其中有尊贵之事、滑稽之事、可惧之事,也有悲哀之事、猥亵之事,多少还有虚构的故事,机灵的故事,各种各样的故事。(中略)当今之世,还写了诸多的故事。除汇集大纳言的故事所表现之事外,还将此后之事纂编收录其中,故取名曰《宇治拾遗物语》。

这样近二百篇多彩的说话,雅与俗、贵与贱、乐与哀、优雅与猥亵等等决然相对存在,全集并未依内容编目,而是采取杂纂的形态,但文体是统一的。它与代表平安时代的说话物语集《今昔物语》一起,在日本文学史上占有不同的重要地位,是闪烁的两颗星,辉耀出自己不同的光。

《十训抄》(1252),作者未详。一说根据妙觉寺本的后记所载"有人云,乃六波罗(平家一门)二腈左卫门入道作云云。长时时茂等奉公",推断作者是侍奉北条长时、时茂的左卫门。

永井宪义提出新的见解："六波罗二臈左卫门"就是地方豪族长老汤浅宗业。[①] 全书三卷十编，收入二百八十二篇说话。正如书名"十训"所显示，这是一部十条训诫的教学启蒙书，作者在序文中也明确地以"贤者多德，愚者多失"为编纂此书的目的，序文写道：

> 现今据多方的见闻，以今昔的故事为材料，从诸多事物细部中，聊以诠释一二，以此规劝好人，告诫恶人。为了使至今仍未习此道的少年，能够修心成为可靠的人。试分十编，取名《十训抄》。（中略）词以和文为先，不用多费笔，让读者易懂。例以汉家为次，不深究文章之道，虽美中不足，然通俗易懂。

这里的"此道的少年"者，"此道"乃指"贤愚二道"，"少年"乃指有志于为官者，而不是指一般的年少者。何谓"贤愚二道"，仅以十编的标题足以说明：

> 第一，可定心把握行动之事；第二，可舍离傲慢之事；第三，不可侮人伦之事；第四，可诫人多言之事；第五，可选择良友之事；第六，可重忠信廉正之事；第七，可专心思虑之事；第八，可堪忍于诸事之事；第九，可止怨恨之事；第十，可求才能艺业之事。

也就是说，十篇实际上是十条德目，其目的是以"贤愚二道"对少年褒贤贬愚，劝善诫恶，自认为是对有志于为官者的



① 永井义宪《〈十训抄〉的作者》，原载《国语与国文学》杂志1940年9月号。

修身教科书。其启蒙教育的方式以具体的实例,来说明修身处世之道,避免一般概念化、抽象化的道德说教。作者一方面以自己的人生体验的实例循循善诱,用感怀的形式,向没有经验的有志于为官者助言;一方面又以前贤的故事逸闻,比如以平清盛、重盛父子对时势的冷彻选择,西行、鸭长明对出家的志向和实践为例,意味深长地进行启发式的教育,以及对新佛教思想的播布,比如以法然、明惠作比较,批判法然的旧佛教观,主张明惠适应镰仓变革期的新佛教思想。同时,还费了不少笔墨描写了前代的诗歌、管弦乐等艺能的佳话,以提高修身养性的文化品格。

值得一提的是,《十训抄》运用和汉的古典进行启蒙教育。正如序文所云,"词以和文为先","例以汉家为次",在引用本国文献如《万叶集》、《江谈抄》、《袋草纸》、《古事谈》、《今镜》的事例的同时,还参照了许多中国史书如《史记》、《汉书》,儒教典籍、老庄的书,《孝经》、《帝范》,以及从《白氏文集》、《文选》到《养生经》、《幽明录》中的典故,以说话文学的形态,进行独自的表现。也有少数篇章,非出典故,而是以作者亲历的见闻写就的。文章采用和汉混合的新文体,适宜于普及。

这个时期另一部重要的说话集,是橘成季(生殁年未详)的《古今著闻集》(1254),全二十卷三十篇,共七百零四篇说话,是这一时期的说话集规模最大的。分集人事、社会、自然三大类,三十篇篇目分为:神祇、释教、政道、忠臣、公事、文学、和歌、乐舞、绘画、能书、术道、孝行、好色、勇武、箭术、马术、相扑、踢球游戏、博弈、偷盗、祝言、哀伤、游览、宿怨、争斗、智慧、怪异变化、饮食、草木、虫鱼鸟兽等。分类有序,以神祇、释教为始类,突出诗乐、艺能二道,重情操志向这种分类意识,没有沿袭汉籍以儒家训诫为主的分类法,完全是日本式的。各篇

都记述各个说话的由来，故事涉及日本古今。编撰者在汉文序中说：

> 此集乃夫著闻集者，宇治大纳言的巧语之遗类，江家都督清谈之余波也。

在和文跋中也言明其撰集的旨趣是：

> 或参照各家的记录，或探寻处处的绝胜。不仅如此，还将崎岖山路的纪行情况、天下的风俗习惯，以及只是传闻之事也记录下来。（中略）不时地收集诗歌管弦类和优秀的物语，还有绘画。

也就是说，编撰者强调：本集是采录自源隆国的《宇治大纳言物语》和大江匡房的《江谈抄》的“遗类”和“余波”，主要是依据各家先行的说话集、物语集的世俗说话，以及当时贵族日记而编撰，按类似“拾遗”的编撰方法，其中平安时代的说话占三分之二，镰仓时代的说话占三分之一，按编年排列。在重视实录人生世相的同时，还编撰了纪行、习俗传闻之事；展开艺道谭，首先是诗歌管弦，其次是绘画，占最大的篇幅。即使是武士谭，也多从艺道的角度出发，描写武术多于武勇。还写了不少当时大众喜闻乐见的艺道佳话和破戒僧、好色尼的艳情故事，而且不少庶民说话如实地反映了从古代到近古过渡期的混乱的社会世相。在技巧上，不饰虚词，惟集实例，以直率的心情，简洁的笔致，还不时混杂俗语，描写事件的细节和人物行为的细部，以及人物与人物之间的对话，使一般说话走向说话物语化。试举管弦歌舞的描写为例：

同(天历)七年十月十三日,皇宫举行庚申御游之事。女藏人将菊花小匣,奉献给大纳言高明卿、伊与守雅信朝臣御前。乐所的人们聚集在御壶区内。大纳言弹琵琶。朱雀院的乳母备前命妇在帘内弹琴。昔日宫中常有这样的御游盛况。确是很有趣啊!(二百四十一话,"天历七年十月庚申御游之事")

传说庚申这一天夜里,如果人们睡觉,人体内的三尸虫就会趁人入睡之机,悄悄升天,向天帝状告此人的罪过。从而,此人就会丧命或短命。由于有了这习俗,宫中的人们在这天晚上都不睡觉,通宵达旦地演奏管弦歌舞,打发时光,以避凶化吉,很有旧王朝贵族的风雅之趣。

这一说话集,既留恋王朝贵族文化的风雅之道,又追求新时代庶民文化的卑俗性,这种双重性格是很明显的。这是镰仓新时期的说话文学的基本特征之一,也是王朝贵族崩溃和武士勃兴的时代特征的反映。

《古今著闻集》是这个时期同类世俗说话集的殿后之作,标志着说话文学至此完成。它是继《今昔物语》、《宇治拾遗物语》之后第三部重要的说话文学集,被称为"说话文学三大古典之一"。

这个时期有代表性的说话集,还有住信的《私聚百因缘集》、平康赖的《宝物集》、藤原信实的《今物语》、狛近真的《教训抄》、隆圆的《文机谈》、无住的《沙石集》、《杂谈集》、著者未详的《撰集抄》,以及说话神道缘起的《神道集》,描写了神道的由来,神社、鸟居的缘起,以及神佛融合的故事等。这些说话集增加评论说话的因素和随笔的性格。此外还有编译或改编

中国故事的说话集，最具代表性的作品如《蒙求和歌》、《唐物语》、《唐镜》等，它们不同程度地接受了唐代李浣编的《蒙求》的影响。

据记载，《蒙求》一书目最早出现在元庆二年(878)贞宝亲王听讲的汉籍目录中，以后不仅成为亲王、绅贵的子弟的启蒙教科书，也成为僧侣、武士的教养书，对日本古代各个领域都产生重大的影响。及于文学方面者，从《枕草子》、《源氏物语》、《源平盛衰记》，到谣曲诸文学模式，都可以发现其留下的影子。

在说话集中，源光行(1163~1244)的《蒙求和歌》(1204)几乎一半的篇章是根据《蒙求》的佳篇编译而成的。编著者仿歌物语的形式，由编译文配以编著者所作的二百余首和歌，基本上是一话一首歌，而且歌是独立于文章的。其中尤以描写司马相如、卓文君的悲恋故事更是楚楚动人。源光行还仿唐代李峤咏物诗《李峤百咏》作了《百咏和歌》；根据《白氏文集》编译了《新乐府和歌》，构成了他的说话文学三部作。

《唐物语》作者、年代未详，一说作者是藤原成范(1135~1187)。[①] 此书也是以歌物语的形式，根据中国的《蒙求》、《白氏文集》、《史记》、《晋书》、《前汉书》、《后汉书》、《列仙传》等典籍，编译了包括杨贵妃、卓文君、绿珠、王昭君等佳人的悲情故事、武则天与张文成的艳事、楚庄王的家臣逸事等二十七篇，其中根据典出《蒙求》者最多，但与《蒙求和歌》不同的是，继承了句题和歌的传统，由作品中的人物来咏歌，在展开长故事的时候，一话多首和歌。它比起《蒙求和歌》来，更残留浓重的物语文学的面影。



① 市古贞次、大岛建彦编《日本的说话4》(中世Ⅱ)，第256页，东京美术社1973年版。

藤原茂范(1236～1294)的《唐镜》(约1294后)仿"镜物"(历史物语)的艺术形式,抄录编译从伏羲到宋太祖时代一万五千余年的中国历史故事、人物传记,还有佛教说话等。据日本文献目录《本朝书籍目录》记载,《唐镜》共十卷本。现存六卷:"从伏羲至殷"、"从周始至秦"、"从汉高祖至献帝"、"从魏蜀吴至余晋恭帝",这是按中国通史编年顺序分卷的。

上述这类日本的说话文学,都是以日本说话文学的表现形式,来移植中国的故事,而不是单纯的翻译文学,从中也可见中日文学交流与融合的一斑。

就说话文学整体来说,正如三木纪人在《说话文学》中所说的:"这样说虽然有些夸张,可以说中世前期是'说话文学的时代'。这样的时代,在日本文学史上是空前绝后的,然说话文学大体上处在亚流的位置。虽然从说话文学中,很难找出达到这个时代最高水平的作品,但突然频频地开始出现的说话集的数量,是(占这个时代的作品数量的)压倒多数。(中略)在这些说话集中所见的素材、构思、方法,都浸透到各个领域,这是很明显的。"①

作为说话集,对于近代文学产生了持续的影响,尤其是在芥川龙之介的许多作品中,不难发现这种对说话集的承传关系。众多的文学史家已指出芥川的名篇《芋粥》、《鼻子》就直接接受《宇治拾遗物语》的影响。著名作家井上靖进一步指出:"众所周知,芥川龙之介的大部分历史小说是从古籍中占有其材料,并加以改写,这是自不待言的。其中依据《今昔物语》、《宇治拾遗物语》等说话最多,也有从《古今著闻集》、(中国的)《聊斋志异》中获得的"。井上并列举了许多实际的例

① 有吉保编《中世日本文学史》,第175页,有斐阁1986年版。

子，做出了更多更具体的分析，说明芥川龙之介的《罗生门》、《偷盗》、《命运》、《往生绘卷》、《竹丛中》、《六个宫姬》等典出《今昔物语》；《鼻子》、《芋粥》、《好色》等材料来自《今昔物语》、《宇治拾遗物语》两方面；此外，《龙》、《道祖问道》二篇，都使用了《今昔物语》，主要是《宇治拾遗物语》；《地狱变》等是将载于《宇治拾遗物语》、《古今著闻集》两书的各自不同的说话，加以改写集中在一篇小说作品里。① 芥川龙之介本人在《关于<今昔物语>》、《那时我的事》等文章中也就此作了解说，认为是从说话中汲取它们的“Brutality（野性）的美”。②

第二节　无住与《沙石集》

在说话文学编撰者中，无住是佼佼者。

无住（1226～1312）是镰仓时代著名说话集编撰者，俗姓梶原，名未详。据其自作《杂谈集》卷三“愚老述怀”所述，其先祖是源赖朝的宠臣。其他考证指是梶原景时之孙或曾孙，景时伏诛后，自幼由祖母、伯母抚养，处于逆境之中。也有一说，他是弃儿，为他人收养。③ 十八岁在常陆地方出家，僧名无住道晓。师从东城寺的圆幸教王坊、法身坊，属天台宗派，二十岁当了寺主。曾上大和，下镰仓，在各寺参禅，传受真言宗，成为东福寺开山圆尔的高足。后入尾张的长母寺，任住持并兼任伊势桑名莲叶寺的住持。八十岁隐退居于长母寺内桃尾

① 井上靖《〈宇治拾遗物语〉与芥川的作品》，收入《日本文学研究资料丛书·说话文学》，第250～257页，有精堂1976年版。

② 叶渭渠、唐月梅《日本文学史》（近代卷），第593～600页，经济日报出版社2000年版。

③ 久松潜一责编《增补新版·日本文学史》（中世），第218页，至文堂1979年版。

轩，修订著述，在贫病中度过晚年。

无住以“是事得失相杂，不可有遗恨”作为座右铭，一生与世无争，寡欲勤奋，在圆尔师的禅密一致的影响下，学习诸宗，博采众长，同时钻研学问和文学，对物语、说话十分精通，对和歌造诣颇深，留下了不少著述，是这一时代屈指可数的博学多识的学问僧。但是，无住在世时并未获得应有的评价，同时代的文献对他的业绩几无记载，似乎无视他的存在。及至天文十五年(1546)，后奈良天皇为表彰其功绩，敕谥大圆国师。

无住的《沙石集》(1283)是说话文学最重要的代表作之一。他于弘安二年(1279)动笔，花了近四年才完稿，至七十岁时，又根据自己的地方庶居生活体验，加以修订。全书共十卷，一百五十三篇说话。关于编纂这部说话集的目的，作者在序文中写道：

夫粗言柔语皆归入第一义，然治生产业不违实相。因而以狂言绮语之戏言为缘，可使众生入佛乘之道，以世间浅近微贱之事为喻，可使其明白词的本义之深理。

这表明，作者以如“集沙采金”、“捡石磨玉”的精神，以“狂言绮语之戏言”，“浅近微贱之事”为例，叙说“佛乘之道”，“胜义之深理”，即广集古今东西的说话故事，说话佛教教旨和处世之道。换句话说，其意图是“以杂谈引教门，以戏论示诫行”，最终达到“入道方便”的目的。如作者在序文中谈到书名之义时所说：“求金者，集沙采金。玩玉者，捡石磨玉”，即这说话集如同从“沙”、“石”中可以求“金”、“玉”一样，虽是卑俗之读物，但从中可以求得启迪。也许由此，本集与其他说话集不同，没有特别设立编目，其意图可见诸于各卷。

各卷的内容是：卷一，神明说话，以神佛融合的"本地垂迹说"，来描写日本的创世故事；卷二，信仰说话，以佛舍利、阿弥陀、观世音等佛祖的利益谭，来描写人间信仰必要的故事；卷三，世俗说话，以寓意的形式，来描写俗世的故事；卷四，隐世说话；卷五，学问僧说话，通过出家人的自省和志向和歌，来描写学问僧的生态故事；卷六，滑稽说话，以法师说经的形式，来描写一些说经者的卑俗与堕落的故事；卷七，因果说话，以因果报应佛教理念，演绎悲喜剧的故事；卷八，愚人说话，以愚人的生活事例，来描写他们的愚痴给人带来烦恼的故事；卷九，德目说话，以德者的生活事例，来描写他们的忠孝礼义给人带来的美谈；卷十，发心说话，描写了隐居忏悔、临终往生的故事等。

从以上各卷的内容来看，首先是神佛的故事，其次是有关儒学德目的故事，这些大体上都可归入佛教说话、世俗说话两大类，但这些故事少有与其他说话集重复，都是作者在东国生活所采撷的话题，乃皆当世之事，十分丰富和珍贵，并富有庶民的志趣和地方的野趣，修订后增加了怀旧的情趣，在说话内容方面拉近时空的距离，并以相应的文体表现。

这部说话集还具有与这两大类说话不同的性格特征的东西，比如卷五，学问僧说话，很大一部分是以其渊博的学识，叙说和歌、尤其是当时盛行的连歌，且是很少带宗教色彩的，就是谈到宗教，也是围绕文学与宗教的问题。在这一卷里，谈陀罗尼就是以"和歌陀罗尼论"为题，与和歌相关的说话而展开的，介绍了许多和歌说话，似有歌论的因素。比如其中就陀罗尼一字一音节内含的"无限义理"、真言《大日经》三十一品与和歌的三十一音节形式的联系，这样写道：

思索和歌之一道，尤其能抑制散乱粗动心，培育闲寂之德。语言少而含有心，应有惣持之义。所谓惣持者，就是陀罗尼。

《大日经》的三十一品，自然相当于三十一字。在三十一字中包含着世间出俗之理，也有佛菩萨之应，还有神明之感。（中略）日本和歌虽用世间平常之词，但运用到和歌里，叙述所思，必然有所感，何况含有佛法之心，这无疑应是陀罗尼。

在这里所说的陀罗尼，是梵文，日语译作“惣持”或“总持”，意即一字一句含有无边的义理，念颂它，可排除各种恶障，求得种种功德，一般短的东西就是真言。也就是说，无住的“和歌陀罗尼论”，主张佛道“真言”的教义，像和歌三十一字，语言少而含有心一样，一字一句含有无边的义理。这一集子还收录和歌八十一首，连歌四首。在日本文学史上，“他介绍的和歌、连歌的说话，饶有兴味，有很高的资料价值，将歌的本义与真言的旨趣结合，其所谓‘和歌陀罗尼论’，作为中世文艺思潮史中的一家之言而受到评价。”①

又比如卷三，世俗说话，以寓意的形式来描写俗世的故事，其中“癫狂人的机灵之事”这样写道：

某乡，有个男子患有癫狂症。所谓“癫狂”，即“在火边、水边多人聚集的地方发病，是心忧郁症”，也就是癫痫病。一天，这男子在大河边行走时，病发作，掉进河里，昏

① 市古贞次责编《日本文学全史》(3，中世)，第163页，学灯社1979年版。

死过去,被河水冲到河中的沙洲上才醒过来,环视周遭,发现自己意外地在河流中。他静心思索:“自己本来是在河边的呀,这到底是怎么回事?”后来才想明白,可能是自己发病,掉进河里,险些丧命。惊吓之余,自言自语:“死就是生,生就是死,真是死得好啊!”实际上,河水急湍,河底很深,他落水昏死过去,身体漂浮起来,被河水冲到河中的沙洲上才幸免一死。这确是巧妙,真是稀奇啊。他的自言自语,可以认为是“事物有界限,人只要心胸开阔,俗世之事是可以通向佛道深奥的法理的”。

这类说话,在世俗之事中寓意深奥的生与死、有与无的教理,以及将俗与雅、具体与抽象结合为一,表现了作者的文学想像力。

同时,无住生活在地方庶民中间,追求说话的卑俗性,比如卷六,“滑稽说话”描写一个高僧这样两个卑俗的风流滑稽故事:

这是都城发生的事。一奸夫与天文博士之妻私通,奸人名叫朝日的高僧。

一日,博士回家,目睹私通的现场,高僧慌慌张张,只顾企图打开西侧的拉门逃遁。博士朝着他的背影扬声喊道:

“奇怪呀,西边竟出了朝日啊!”

话音刚落,高僧立即回答道:

“天文博士见识高超啊!”

博士对此人机智的应变能力深感佩服,遂把他叫回来,设宴款待,席间还作连歌。此后两人成了朋友。



话说一个男子，在跟别人偷情的妻子耻部画了一头立姿的牛之后，出门去了。待他回到家里时，发现他画的妻子的同一处地方却是一头卧姿的牛。因为奸夫有点绘画才能，通奸之后，没有很好看原画就复原了。于是，丈夫盘问妻子，妻子不吵不闹，反问道："瞧，多可怜啊！卧牛一生都是俯卧吗？"丈夫觉得妻子说得倒也是啊，于是服了，气也顺了。

还有，无住虽然仿效物语文学之写实的、动人的方法，但却没有像拟古物语那种对王朝贵族生活的憧憬，而是以物语的记录形式，更多采录民众物语乃至街巷闲谈，很是理解人情，理解民众生活，即使是奇异的故事，也要体现人性的真实性。他在卷末的"述怀之事"中就这样写道：

汉家有荆溪（唐僧湛然——引者注）的《金钍论》，本朝有吏部（紫式部——引者注）的《源氏物语》。源氏的故事接近事实，它或是记着世人有情之事，或以佛法义门为冠，且还留下其痕迹。这也是加上见闻世间之事，让人知道出俗解脱之道。虽是谈古今事，然也是同性质的记录。

因此，《沙石集》无论谈古论今都同样是接近事实，更多是世间的真实见闻和人间有情之事，这是本书很大的特色。卷末"述怀之事"又云：

世间旧时的故事虽多，但近代的事也不能不把它写出留存下来。余不留恋未来未闻之事，惟只为使愚人之

心得以舒畅，遂无顾忌地将拙词写了下来。

可以说，正如作者在序文中所云的，《沙石集》乃以“狂言绮语之戏言”，“世间浅近微贱之事”，达到“使其明白词的本义之深理”的目的，具有一种新的创造力。尤其它重视语境和文本揭示的文学形式，这是在文艺上最闪光的部分。

所以说，《沙石集》既含世俗说话、佛教说话的性质，又多少有别于这两大类的说话集，是具有独自性格的说话集。大隅和雄在《无住的思想与文体》一文中认为：一般是将说话集分为两个谱系，但对于这样的整理分类，“《沙石集》具有甚不分明的性格”。他这样写道：“可以将《沙石集》归入说话文学模式，但它具有与所谓说话集很大不同的性格。从某种意义上说，是否可以认为《沙石集》是说话文学的变形，是变种呢”；“《沙石集》不能继承说话世界的构想和文体，必须更多地背负说话集的形骸”。①

无住另一部重要说话集《杂谈集》(1305)，以随笔的形式写就，其民众物语的性格与《沙石集》相同，这是他晚年所作。当时他隐居的长母寺，已全然荒芜，乃至“寺无一物，盗贼们也只能生怒了”。他本人则在贫病中，过着悠然自适的生活，此集在佛教说话部分就不时谈及乐于清贫的人生，以嘲讽的笔触，道出自己生活的心境和人生的真谛：

富贵亦有苦，苦在心危忧。贫穷亦有乐，乐在身自由。

① 日本文学研究资料刊行会编《日本文学研究资料丛书·说话文学》，第250～257页，有精堂1976年版。

更重要的特点是，他脱离京城传统的贵族文化圈，长期置身于地方的庶民生活中，将所见所闻的真实之事、真情之事，凝聚笔端，用平易的语言，随笔的文体，自由地告白自己，达到教化民众的作用。作者在《杂谈集》中还收入自作和歌八十余首。试举其中一首：

世间事物任其有
若有算有则无有　（《杂谈集》卷三，"愚老述怀"）

作者这首歌虽不算什么上乘之作，但他将"有"与"无"的佛教理念表现于歌，努力实践其上述"和歌陀罗尼论"的意图，则是很明显的。

无住本人在《杂谈集》中，对自己的说话文学作了这样的自我评价：

前几年的《沙石集》，乃是在病中散书，不及再治，披露世间，褒贬参半欤。（《杂谈集》卷十，"法华衣座室法门大意事"）

从《沙石集》、《杂谈集》在近古日本文学史上的意义来说，它们翱翔于具体的事实与抽象的原理之间，自由地散书随笔，成为孕育像近古《徒然草》一类随笔的胚胎，这已获得众多后世学者的认同和肯定的评价。

无住的主要著作还有《圣财集》(1299)、《妻镜》(1300)，是在上述两部说话集之间完成，虽然编有若干说话，但主要是以法语叙述佛法的要旨，已不属于说话集的范畴。

第三节 通俗读物的新形式御伽草子

平安时代物语文学，在镰仓时代得以继承，产生了许多"拟古物语"，但未产生过留世之作。进入室町时代至江户时代初期，文学走向大众化、通俗化，"拟古物语"已经绝迹。当时文坛出现三种通俗文学的形态，即诗歌方面的俳句、连歌；戏曲方面的谣曲、狂言；小说方面的御伽草子。实际上，御伽草子是对室町时代短篇小说的泛称。

御伽草子名称由来是：当时这类通俗小说多为短篇，内容富含庶民的要素，语言接近于口语体，适合庶民大众阅读，故又通称"庶民文学"。直至江户时代中期，大阪心斋桥顺应町一书肆将二十三篇这类物语草子的作品，合集出版插图本，其中包括家喻户晓的《文正草子》、《小町草纸》、《小敦盛》、《二十四孝》、《梵天国》、《和泉式部》、《一寸法师》、《浦岛太郎》、《酒吞童子》等名篇，冠以"御伽文库"的名称，作为大众读物，很受庶民大众的欢迎。所谓"御伽"即童话、神话故事，"草子"即册子、读物。从此这类通俗文学正式被称为"御伽草子"而走进近古日本文学史。

最初在社会上流布的御伽草子，大多为手抄本，其后随着印刷技术的发达，多出版印刷本，并配有插图，图文并茂，增加形象性和立体性，给更多的普通读者以辅助解读文字，具有对大众文化的启蒙和普及的意味。所以有一种说法，认为御伽草子的源流，出自"图解"，是从"奈良绘本"到"丹绿本"演变而

来的。①

随着时代的推移，江户后期御伽草子的内容丰富多彩。流行数百篇各类御伽草子，一说是五百篇，每篇约三四十页的短篇。② 这些作品大都是由民间口头流传下来的故事，无作者署名。据推断，作者多为旧贵族、连歌师、隐士和擅长文墨的武士等，后期作者也加入了町人。仅有少数作品，比如玄惠法印的《秋夜长物语》、二条良基的《酒饼歌会》、一条兼良的《中书王物语》、三条西实隆的《调度歌会》、一休宗纯的《佛鬼军》等则是例外的存在。但也有的学者对这些知名作者、歌人是否会写这类大众文学提出了质疑，认为是无名作者冒用了。③

这时御伽草子的内容已超出童话和神话故事的范围，涉及恋爱故事、复仇故事、怪异故事、立身处世故事、出家遁世宗教故事、滑稽笑话故事等广泛的题材。而且有些御伽草子继承物语绘卷的传统，在草子中配以许多绚丽的色彩画，出现了"绘草子"的新形态，读者对象也从一般庶民读者群扩大到武士、僧侣乃至上流读者层。

作品类型也走向多样化。日本文学史家对于御伽草子的类型，存在多种的分类法。一般认同市古贞次的六分法：(一)公家小说；(二)僧侣小说；(三)武家小说；(四)庶民谈；(五)异国小说；(六)异类小说。④

第一类公家小说，主要受古代王朝物语文学的影响，不少是根据一些古代长篇物语改编为短篇，比如《忍音物语》、《若

---

① 市古贞次、野间光辰编《御伽草子·假名草子》，《日本古典鉴赏讲座第十六卷》，第235页，角川书店1967年版。
② 《日本古典文学大辞典》(简约版)，第278页，岩波书店1986年版。
③ [美]唐纳德·金《日本文学的历史6》(古代·中世篇6)，第226页，中央公论社1995年版。
④ 市古贞次责编《日本文学全史》(3，中世)，第531页，学灯社1979年版。

草物语》、《假寐草子》等之仿《源氏物语》的悲恋故事;《小落洼》之仿《落洼物语》;《秋月物语》等之仿《住吉物语》的继子故事;《小町物语》、《业平梦物语》之仿《伊势物语》歌物语;《和泉式部》、《西行》之描写歌人传说等,都是与前代王朝贵族文学有着千丝万缕的联系,有的乃至认为是由拟古物语改写的。

《假寐草子》(约室町初期),作者是歌人飞鸟井雅亲(1416～1490)之女,传下一部手抄本,并由15世纪中叶的土佐光信绘画、饭尾元连作词的绘卷本。这部御伽草子以托梦的形式,展开这样一个王朝贵族式的恋爱故事:

某大臣的女儿姬君由于才貌出众,备受皇帝宠爱,遭其他女御、更衣所嫉妒,深感孤寂。在一个春雨连绵的日子里假寐中读到一封情书,这一夜,她在梦中与寄赠情书的美男子相逢,终日卧床不起,缠绵于苦恼之中。在其兄僧都相劝下,亲赴石山寺祈愿观音让她的假梦成真。在寺里,姬君听见从邻室传来一男子与他人谈及他夜里梦见一女子,但到处寻访未遇此女子的话声。姬君发现这声音就是自己梦中的美男子的声音,她偷偷窥视,这美男子就是左大臣。她猜疑左大臣已另有心上人,精神振作不起来,便向观音祈祷:今世不能如愿,寄托来世也要终成眷属。姬君沉湎在悲郁之中,在附近濑田桥上投水自尽。恰巧左大臣泛舟游览至此,便将姬君救起,他们始知彼此就是自己梦中的恋人。于是在石山观音的保佑下,两人终于成婚了。这个故事正如作者卷首引用著名女歌人小野小町的恋歌句所吟咏的:"假寐梦境见恋人,梦中相逢情缘深!"

这部草子借用《伊势物语》的歌物语的散文、韵文结合形式;活用了《源氏物语》某些情节和情趣,比如源氏与明石姬的"梦中逢"、"投逝波"悲恋故事情节和情趣,而且运用流丽的拟

古文书写，落下了王朝物语文学的影子，不愧是御伽草子的公家小说中的佳作之一。

第二类僧侣宗教小说，多取材于僧侣的生活故事，比如《秋夜长物语》、《松帆浦物语》、《嵯峨物语》之写僧侣同性恋故事，《御用尼》之写破戒僧失败故事，《三个法师》、《高野物语》、《为世草子》之写出家遁世和出家后忏悔的故事，此外，还有的是描写高僧传记、佛教缘起、说教谈法、神佛前世苦难等故事的。尤其是被称为“本地物”的《熊野本地》等十篇，描写“本地垂迹”的神佛融合的故事。这类草子，有的受早期佛教说话集的影响，比如描写神道由来之事，就模仿《沙石集》等。

《秋夜长物语》（约日本南北朝时代），一说作者是玄惠法印（1269～1350），依据是正德六年（1716）刊本的跋文中记有此是玄惠述作的字句。物语主人公以平安时代末期的高僧瞻西上人为原型，瞻西精通歌道，隐居山寺，致力于佛教世俗化，为自己同性恋的行为忏悔，唱出“朝朝暮暮风尘底”的诗句，最后由此而引发山门、寺门的对立，火攻寺庙的事件。小说以这一历史事件为题材，虚构了这样一个情节生动的故事：

主人公桂海文武两道兼备，他为追求人生的最高悟境，脱离俗世，上比睿山延历寺，闭居求道，却难能如愿，遂经常去石山寺伏拜观音，以求早日悟道。一次，他在佛前梦见一美少年，从此这美少年的姿影总是留在他的脑海里，拂之不去。某日，他去石山寺路经三井寺，看见圣护院里有一个十六七岁的美少年，与他梦中的美少年的容貌一模一样。后经打听，这个美少年叫梅若，是花园左大臣的公子。从此桂海爱上了梅若，热烈期盼能与梅若共度一夜。于是，他想方设法进入圣护院，通过侍童给梅若传递了情书。梅若也给他回赠恋歌。两人在侍童的安排下，终得共度良宵。此后不久的一天，梅若在侍童

陪伴下，赴比睿山相会桂海，路过唐崎海边，被天狗诱拐，关进吉野峰石牢。但三井寺的寺僧误以为是左大臣默认桂海诱拐梅若的，于是两千余僧众盛怒之下，一举烧毁左大臣的宅邸，并攻打比睿山。但比睿山延历寺势力强大，火攻三井寺，将其化为灰烬，只剩下一尊新罗大明神。

却说，在石牢里的梅若从天狗们的谈话中得知三井寺已毁于一旦，悲伤至极，潸然泪下，泪水使得新被关进石牢的老翁——淡路水龙神恢复活力，发挥水龙神的威力，冲破石牢，梅若也得以解救。当他目睹三井寺和家宅已成一片废墟，两寺反目成仇，都是由于自己的所为而引起，便生“发心”(出家后忏悔)，留下遗歌一首，让侍童交给桂海，自己从濑田桥投水自尽了。桂海赶到时，梅若的尸首已面目全非。桂海悲痛欲绝，也顿生“发心”，断然离开比睿山，到了西山建庵室、东山建云居寺，凭吊梅若的菩提。人们敬仰桂海，称他为瞻西上人。此时三井寺留下那尊新罗大明神给三井寺众僧托梦，道出梅若是观音化身，这次大灾大难是为了让桂海走上真正的佛道，化导众生。这是神明佛陀的“方便”(权宜之计)。

《秋夜长物语》是以对此事件的“发心”为主要着眼点，展开破戒僧的爱欲的烦恼，以及由于同性恋而带来的“发心”故事，被称为是“男色物”的最早作品之一。

《御用尼》(约室町时代)是属于这一类的破戒僧失败的故事：一天，居住在京都白川畔草庵的老贫僧，迎来了一个名叫“御用尼”的老媪，她能说善辩，两人攀谈起来。老媪对老贫僧说：你独身居此庵，可能在生活上有诸多不便，于是她表示愿效媒妁之劳，找个美貌的女子，使老贫僧动了心。迎亲之日，老贫僧打扫干净房间，备好各式酒菜。日暮时分，老媪来说，女子难为情，令他将灯弄暗些再迎她来。说罢，老媪便离去。

不久，女子用衣衫蒙着脸儿走了进来，与满心喜悦的老贫僧交怀痛饮，带着几分醉意，与女子同床共寝一夜。翌日清晨醒来，老贫僧看着身边的女子满脸皱纹。再细看，原来是御用尼。老贫僧愣然面对，御用尼说："咱们两人不是很般配的吗?!"

小说情节和活动舞台很简单，人物只有两人也并不复杂，但很有幽默感，在幽默的风趣中，寓教诫的意味。同时细致地描写出破戒失败过程中人的心理机微，突现僧尼两人的不同趣向，在笑中给人教训。

《三个法师》(又称《三人忏悔草子》，约室町时代后期)以三个僧人在高野山讲述自己出家的不同动机和"忏悔"原委而展开故事：

第一个法师名叫糟谷四郎左卫门，原是足利尊氏将军的近臣，他在二条殿上与名叫尾上的女官邂逅，一见钟情，其后两人在将军的关爱下，喜结良缘。一日夜里，四郎左卫门参拜北野天神时，听说一女子被人杀害，剥去衣衫，横尸街头。他顿生不安的预感，连忙前去探个究竟，不料死者竟是自己的爱妻。他悲痛欲绝，当晚就出家，削发为僧。

第二个法师名叫三条荒五郎，原是个九岁开始为盗的贼人，杀人逾三百余，可终年一无所获，连遭妻子斥责后，游荡街头，相遇一美貌女官，便将她杀害，夺其衣物带回家中。他的妻子获悉此女子只有十七八岁后，便去将女尸的秀发剃下，做成假发，收敛钱财。荒五郎目睹如此卑劣的情形，深悟自己"恶业三昧"，难逃入地狱之苦，便出家忏悔。而这个女官正是四郎左卫门之妻尾上。

第三个法师名叫筱崎六郎左卫门，由于主君未听其谏言而投靠足利将军，他因此而出家，修行诸国。当六郎左卫门回

到阔别已久的家乡时，家宅荒废，妻子已逝，留下的两个年幼的遗孤将自己的身世写成文字，呈给上人，人们都洒下同情泪。这一切，他都看在眼里，但还强忍悲痛，舍割骨肉之情，回到了高野山。

三个法师讲述自己的身世，忏悔完毕，就同心修行佛道。故事就这样结束了。此作故事结构独特，素材配置井然，情节交错有序，且词章整齐不乱，在御伽草子僧侣小说类“出家遁世和出家忏悔”的作品中，是最具代表性，占有重要的位置的，有近古“当代作品的白眉”之称。①

第三类武家小说，不少是继承战记物语的传统，描写武士的英雄故事，比如《横笛草子》、《小敦盛》之仿《平家物语》写源平战役的英雄故事，《渡御曹子岛》之写源义经故事，《田村草子》、《酒吞童子》之写英雄治退妖怪的勇武故事，《师门物语》、《村松物语》之写地方豪族家奴骚动或复仇的故事，反映了当时武士社会的实际生活状况。

英雄治退妖怪的传说故事，始于《古事记》速须佐之男命治退大蛇的神话传说。赖光治退妖怪的传说故事，最早出现于南北朝。作为御伽草子《酒吞童子》出现，则是于室町时代了。《酒吞童子》话说这样一个故事：

从前有个丹波国，在大江山上居住着鬼怪，拐走了许多姑娘，连池田中纳言的女儿也不能幸免，闹得人心惶惶。根据占卜结果，知晓此乃大江山的鬼怪所为，其中一鬼怪名叫“酒吞童子”，最为凶狠。朝廷敕令源赖光率众勇士赶赴大江山，平定酒吞童子等鬼怪。行前，勇士们参拜了八幡、住吉、熊野三神社，祈求神佑。然后众武士化装成修行僧进入大江山，巧遇

① 久松潜一责编《增补新版·日本文学史》(中世)，第463页，至文堂1979年版。



三神社神化身的三个老翁，从三老翁那里获得“神变鬼毒酒”，并领他们上山。途中发现池田中纳言的女儿在江边洗衣，神灵给源赖光等勇士指点鬼屋之所在。这样，源赖光等来到鬼屋，见酒吞童子等正在喝血酒。源赖光等拿出“神变鬼毒酒”设宴招待。童子鬼们喝得酩酊大醉。此时三神显身，对勇士们说：“用锁链将酒吞童子的手脚锁在四方柱上，便可治退它了。”于是，源赖光等勇士在神佛指引和庇护下，除掉鬼害，救出中纳言女儿等所有被拐的女子。从此御代国土长治久安。全篇故事便以对此“从上一人到下万民，无一不感动者”一句结束。很明显，作者在作品中，强化了佛教的灵验色彩，着重宣扬了神佛加护，国泰民安的宗教思想。

武家文学作品描写武士治退妖怪的题材并不多，其中源赖光治退“大江山吞酒童子”的故事最有名，且对后世这类文学影响很大。相传源赖光是满仲之子，据氏族谱系图《尊卑分脉》记载，他是“歌人、善武略，通神权化人也”。所谓“通神权化人”者，指治退妖怪的勇武之士也。这个鬼神的传说故事，曾由世阿弥编成谣曲《大江山》搬上能乐舞台；由吉田兼好作词章，绘制了《大江山绘卷》；[①] 而御伽草子《酒吞童子》则是这一“武士治退妖怪”题材中的佼佼者。在《今昔物语》、《古今著闻集》等也载有类似的故事。

第四类庶民小说，是反映在当时下克上的社会现状下以农民和町人为主体的庶民生活，是民间说话文艺化的一种文学形式，内容包括滑稽笑话、讽刺寓言、求婚故事、恋爱故事、立身处世故事、贺仪故事等，比较有代表性的庶民小说有：《文正草子》、《一寸法师》、《伐竹翁》等。

---

① 市古贞次、野间光辰编《御伽草子·假名草子》，《日本古典鉴赏讲座第十六卷》，第78页，角川书店1967年版。

《文正草子》(约室町时代),讲的是一个普通庶民的故事:

主人公文太是一介平民,侍奉于常陆国鹿岛的大宫司家,被主家无端指责,逐出家门。文太在一家盐商铺里当学徒。他勤奋好学,不久自己离开盐商,独自创业。他烧制的精盐,生意兴隆,很快就成为大富豪,改名文正常陆。文正拥有万贯家财后,身边无子女,于是夫妻俩便去鹿岛神社,祈求神灵赐得一子和不老长寿。其后,妻子先后产下二胎,都是闺女,姐姐莲华、妹妹阿莲,长大后成为绝代佳人,关东八国大名求婚自不待言,连大宫司之子和常陆国国司也前来求婚,都被莲华、阿莲姐妹所拒绝。关白殿下的公子二位中将在京城听闻此事,也恋慕起文正的女儿,害了单思病。三友人便为中将出谋划策,他们化装成商人上门销售贵重商品。文正喜迎几位非凡的"商人",并设宴款待。中将趁机给文正的两位千金赠送礼物,内中附上美诗一首,赠给姐姐莲华。莲华展读中将的诗后,便迷恋上中将。当天夜里,中将与三友人同奏管弦乐,有意让乐声传到莲华房内。这时,强风骤起,将房帘吹起,中将与莲华相视,非常惬意。在夜深人静之时,中将潜入莲华闺房,博得莲华的欢心,两人便终于喜结良缘,双双返回京城。此番美闻传遍京城,皇上御闻妹妹阿莲比姐姐莲华更加美貌,便召阿莲入京,封为女御,生了皇子后,备受宠爱,升为中宫。文正也被册封为大纳言,享尽富贵荣华,以及不忘行善,延命长寿。

这部描写一介无名的庶民在神佛的庇护下,连得二女,一跃成为大官的故事,反映了当时新兴的町人阶级憧憬京都,以及对享受京城贵族生活的一种企盼,同时结合当时对鹿岛天神的信仰,宣扬天助神佑的宗教思想。这种对庶民立身处世的描写,富有幻想性、祝言性,实际上是不现实的,只不过是一



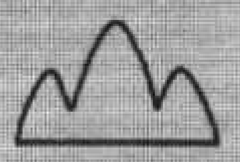
第八章 俳谐俳论兴起与革新



学史上是具有积极意义的，对于在文学史上占有重要地位的、以井原西鹤和浮世草子为代表的江户庶民文学的发展，起到了不可忽视的历史性作用。



第六章 戏剧文学模式的诞生



从舞乐艺能向古典戏剧过渡——能乐的诞生与观阿弥——世阿弥与能乐理论的构建——狂言的艺术形态

第一节　从舞乐艺能向古典戏剧过渡

日本文学史上，戏剧作为一种文学模式的诞生，大大晚于诗歌、小说、散文的模式，它从萌动到诞生是经历了一段漫长的历史时期的。具体地说，日本古代戏剧是在6世纪末的飞鸟白凤时代最原始的艺能的基础上逐渐形成的。

最原始的艺能是舞乐艺能。它的产生，主要源于宗教的咒能和生产劳动的咒能。从宗教的咒能来说，一是在镇魂招魂祭上，巫女迎神而作的手舞足蹈的动作，以后发展为即兴乱舞，比如《古事记》载：素盏鸣尊大闹高天原，天昏地暗，"天宇受卖命以天香山的日影蔓束袖，以葛藤为发髻，手持天香山的竹叶的束，复空桶于岩户之外，脚踏作响，状如神凭，胸乳皆

露，裳纽下垂及于阴部”，即是一例。二是为祈祷祛病除灾，一边打着钲、大鼓等，一边踏地而舞，威吓和驱赶邪神，比如《日本书纪》载火照命和火远里命兄弟钓鱼之争的故事时，写到兄火照命钓鱼，被一阵狂风卷进大海，呼弟火远里命相救，说：我若还活着，“不离汝之垣边，当为俳优之民也”。当火照命得救后，“以赭涂掌涂面”，并说：“吾污身如此，永为汝俳优者”，于是“举足踏行，学溺苦之状”。这种用泥巴涂手和脸，手舞足蹈的动作，就是日本古代隼人舞之雏形。同时出现了称这些表演者为“俳优”，这是日本称艺能人为“俳优”之首见者。

咒能从宗教咒能进入劳动的咒能，在狩猎、渔猎、农耕的劳动中，祈祷丰收而举行的各种歌舞。《万叶集》的《乞食者咏歌二首》就描绘了当时模仿山民猎鹿、渔夫捕蟹的表演动作（卷16～3885～3886）。此外，在劳动的咒能中，还有模仿了播种和收割的动作歌舞，或庆祝农业丰收，伴着鼓点，口念咒术，边歌边舞，或做出男女欢喜而拥抱的动作，以谢田神，称为田舞。这种田舞是作为劳动咒能的一种形态出现的。《日本书纪》最早出现田舞的名称，于天智十年（671）五月五日条记有：在耕田播种之际，为企望五谷丰登，举行了田舞；大津宫西小殿宴上再演田舞云云。当时的盛况是，除了在农村祈祷丰收歌舞之外，在宫廷的飨宴上也常常表演田舞，且是“夜深酒酣，渐次舞毕”。天武四年（675）天皇还敕令大和、播磨、伊势、美浓等一些地方将“能歌的男女百姓”或“侏儒、伎人”上贡，反映了宫廷也喜爱田乐的表演，形成了一种新的宫廷艺能。

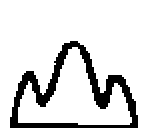
据史书记载，飞鸟·白凤时代开始传入朝鲜三国乐、中国吴乐、隋乐和印度天竺乐。《日本书纪》就载有：453年允恭天皇驾崩，朝鲜新罗国王的进贡船八十艘、“种种乐人八十”，且“或哭泣，或歌舞，逐参会于殡宫也”，这是最早传入外来乐的

文字记录。继之，钦明天皇十三年(552)从百济传来“梵呗”(佛的赞歌)。推古天皇二十年(612)，朝鲜百济人味摩带来了伎乐，实为吴乐，是一种由音乐伴奏、戴假面具表演的舞蹈。与此同时，引进了假面具的制作技法。

经过飞鸟·白凤时代先后吸收消化中国、三韩的外来伎乐和舞乐，至奈良时代伎乐衰退，舞乐改革，即分“左舞”和“右舞”。“左舞”为唐舞乐，“右舞”为三韩舞乐，加入古歌谣和说词，以雅乐伴奏，走向雅乐化。现存奈良时代制作的“伎乐面”还有二百二十多具①，其中奈良正仓院收藏的“吴女面”和”醉胡面”一女一男最有代表性和艺术价值。“吴女面”是奈良时代伎乐的惟一唐代美女面具，“醉胡王面”则是醉酒的胡王面具。这开始在法会、祭祀和宫廷各种仪式上表演，发展为倭舞，或称大和舞，逐渐形成日本民族的乐舞艺能。

这时期，日本还从中国传入了踏歌。踏歌是中国古代的一种艺能，据《魏志·东夷传》载：其形式是群聚而舞，表演者“俱起相随，踏地高低，手足相应”，即男女挽臂踏节拍而歌舞者。它的传入日本，最早见诸《日本纪》载，持统七年(693)正月十六日，“是日汉人等奏踏歌”；《本朝事始》还记有“天武天皇三年(674)正月朔，朝大极殿，诏男女无别，暗夜踏歌”的文字。《日本书纪》、《六国史》等文献还列举了从持统天皇七年到圣武天平十四年(742)举行的多次汉人的踏歌表演。比如记载圣武天平二年(730)正月十六日“百官主典以上陪从踏歌，且奏且行，引入宫里，以赐酒食”。记载圣武天平十四年(742)“酒酣奏五节田舞，迄更令少年男女踏歌”。由此可以看出，当时宫廷聚会，由日人表演五节舞、田舞等日本艺能的同

① [美]唐纳德·金《日本文学的历史》(6,古代·中世编)，第62页，中央公论社1995年版。



时，还由汉人表演从唐朝引进的踏歌。所谓汉人就是从中国移居日本的汉人，俗称“归化人”，他们的表演，除了娱乐的性质以外，还有向日本朝廷祝贺的意思。因此，池田弥三郎认为：“作为艺能母胎的信仰宗教的传承是如何发生，在此暂不赘言，艺能之所以能够长期维持传承的原因，可以说是由于它具有祝福的目的。因此，在日本艺能传承的过程中，明显地显示它是为实现祝福的目的而举行的。”①

踏歌从宫廷到民间，与传统歌垣的交流与交融而得以发展。歌垣是古代男女集体歌舞之后举行的一种开放式的性爱形式和杂婚形式，最早源于《古事记》的伊邪那岐和伊邪那美的性爱神话故事。踏歌不为当时执政者所好，且受到称德天皇于天平神护二年(766)一度明令“里中踏歌承前严禁”，“若有强犯者追捕”。当时严禁的“里中踏歌”，不是外来的踏歌，实为歌垣。也许由于这个缘故，加快歌垣与踏歌两者的结合，同时使最初传入时“男女无别”的踏歌分成两大类：“男踏歌”于每年正月十四日举行，主要祈祷丰收，与咒能有着切不断的联系，更具神事的性格，因此至 10 世纪下半叶的平安时代中期在宫廷就消失，在寺院神社的仪式上还延续表演了一个时期；“女踏歌”于每年正月十六日举行，“女踏歌”盛况空前，如《年中行事秘抄》所描述的：“称踏歌者，新年之祝词累代之遗美也。歌颂以延宝年，言欢以祈丰年，岂啻纵游乐于管弦，惜时节于风景而已哉。”也就是说，踏歌的表演形式和功能，已脱离踏歌的原来模式，而趋于多样化，而且由女舞伎表演，更富华丽的色彩和更具吸引力，促进了外来踏歌的日本化。它的流行比“男踏歌”的时间长久，一直延至 14 世纪的室町时代。

① 池田弥三郎《艺能历史》，第 5~6 页，收入《岩波讲座·日本文学史》(第二卷古代Ⅱ)，岩波书店 1958 年版。

随着七八世纪的推古时代、奈良时代遣唐使和留唐学生交流的扩大，不仅引进唐朝的正乐（乐舞、雅乐）和伎乐，前者是作为宫廷乐而被吸收，后者则为寺院所采纳；同时也输入唐朝的大鼓、笛、铜钹等乐器、假面具、服装和乐书。从考古发掘出来的土俑中，有持弦乐器或打击乐器的土俑，而乐书则有《乐书要录》、《写律管声十二条》等。至7世纪后半叶天武天皇设立"乐官"，召民间能歌者习隋唐乐，创作隼人舞等。大宝二年（703），根据《大宝律令》设雅乐寮，学习唐朝的乐制，下设和乐、唐乐、三韩乐和伎乐四部，统辖雅曲杂乐，集歌师、乐师、舞师等教授各乐。主管朝廷婚葬、国忌、诸蕃朝聘的治部省，也设立雅乐寮掌管其事，艺能完成了从单纯咒能到娱乐艺能的过渡，出现了服务于上层的艺能集团和职业乐官，并向专业化、华贵庄重化方向发展。

8世纪下半叶之初，乐舞、雅乐逐渐流行起来，不仅在宫廷各种仪式上演奏，而且在寺院举行法会上也表演。比如天平胜宝元年（749）东大寺就在法会上与表演祈祷丰收的田舞等一起，演奏了唐乐等，尤其是胜宝四年（752）东大寺供奉卢舍那大佛开眼仪式上，集雅乐寮的乐人和药师寺等大寺院的乐人，演出了华丽的乐舞和雅乐。据《续日本纪》载，"集所有雅乐寮及诸寺种种音乐"，"东西发声，分庭演奏"，"自佛法东归，斋会仪式尚未有如此盛况"。于天平宝字七年（763）正月，朝堂飨宴，也上演了唐乐舞、隼人舞等和汉乐舞，起初雅乐寮将外来乐称为杂乐，此时才将外来的以古代中、朝、印为主的亚洲乐舞集大成，作为乐舞主流，向"雅曲正舞"（雅乐）的方向发展。

在大量引进唐乐舞等的外来乐舞的情况下，日本为了发展自己的和风乐舞，便于天平八年（736）和天平宝字三年

(759)先后设立歌舞所、大歌所和内教坊，主持乐舞、神乐歌和风俗歌，以及教授女伎习唐乐等乐事，有意识地发掘和整理隼人舞和地方风俗舞，发展和风的歌舞，称为倭舞或大和舞。首先，创作神乐歌，作为宫廷的神事艺能，在镇魂祭上由舞人和巫女起舞，用笛、筚篥、和琴等乐器伴奏；其次，在宫廷飨宴上表演的田舞，扩大到在宫廷举办的正月节会、白马节会、踏歌节会、大尝祭、新尝祭等五个节日上表演。天武天皇之世，还创作了五节舞，由大歌伴奏，少女起舞。天平十五年(743)五月五日皇太子阿倍内亲王在王臣百官前演奏五节舞、田舞，两者结合，并称"五节田舞"，不仅实现乐舞艺能走向和风化，而且成为向节会表演发展的契机。再次，将诸县地方艺能的土风歌舞集于都城，并使之宫廷化，比如天平六年(734)圣武天皇御驾朱雀门观赏歌垣，集男女二百四十余人，演奏《难波曲》、《倭部曲》、《浅茅曲》、《广濑曲》等乐曲。当时舞乐已初具曲艺的诸要素，为其后散乐、猿乐的创作准备了条件。可以说，奈良时代的舞乐艺能的发展，为下一时代日本艺能的日本化奠定了初步基础。

早于奈良时代天平七年(735)传入唐朝正乐(舞乐、雅乐)、伎乐的同时，也一起传入了散乐，这是与雅乐相对而存在的俗乐。中国隋唐时代亦称作杂戏、百戏，具有滑稽戏的因素。据《东大寺要录》记载："圣德太子开辟了与隋朝之间的国际关系以来，中国文化大量地传入我国，散乐也是这时传来我国的。天平胜宝四年(752)四月举行的供奉大佛开眼仪式上，就盛大地演出了唐朝传来的散乐。"

当时散乐作为古代最早的宫廷舞乐在宫廷表演，伎乐则在寺院演出，后来两者从宫廷、寺院而普及地方。这种集歌舞、演奏、曲艺、杂技于一体的杂艺，在绘卷《信西古乐图》中就

绘有“猿乐通金环”的场面,右上方两人肩抬一金环,左方一人牵着一只猴子,猴子做出准备跳金环的姿势,还有数人在一旁围观。这是一种散乐杂技图。可以说,它是从舞乐演化出来的新谱系。散乐含哑剧、歌唱、舞蹈、曲艺、魔术诸艺的因素,并得到渐次的普及,在各种祭礼上演出。朝廷专门设立“散乐户”,教授此艺,属于“散乐户”者可以免除课役,加以扶持和保护。“散乐户”于延历元年(782)又撤消了,大概它深受欢迎,业已盛行于世,不再需要特别管理的缘故吧。这些引进的舞乐和散乐——其主流是滑稽表意动作的哑剧,对其后日本艺能的形成产生了很大的影响。

奈良正仓院收藏的《弹弓散乐图》也载有散乐图,展现了穿长袖的舞者表演散乐的实态。当时,这只是一种非常朴素的民间艺能。散乐以杂技为主,包括曲艺、魔术、哑剧、滑稽表演、动物杂耍等艺术形态,具有较强的娱乐性。其后散乐发展为以滑稽表演为主流,与一些原有的民间艺能混合,演变成新的艺能形式。根据《日本纪略》、《本朝文粹》记载,村上朝(946~966)将散乐改称为猿乐,成为一种滑稽喜剧的形式。

藤原明衡的《新猿乐记》(约 11 世纪后半叶)是最早最详尽记载猿乐等杂艺表演实况的文献,书中对新猿乐包括咒能、侏儒舞、田乐、猿乐、木偶戏、魔术、哑杂剧等二十八种类(分属杂艺和写实滑稽短剧二大类),以及它们表演者的种种姿态,以及观众狂热的情状都有所描述,说他们的演技“一切猿乐之态,用滑稽之词,令人捧腹大笑”,说明博得民众的喝彩,显示了猿乐大有发展的前途。

到了十二三世纪的镰仓时代初中期,猿乐(又称申乐)多受到寺院神社的保护,并且依靠寺社的经济实力,成立起“座”来。据《贺茂社司古记》记载,共组建了本座、新座、法成寺座

三座，通称丹波猿乐三座。其后，在兴福寺、法隆寺等著名寺社的全力支持下，又成立了奈良猿乐座，恐怕这是日本演艺团称作“座”的起源。猿乐服务于佛事神事，取代了此前的咒能，成为寺院法会或神社祭礼的一种余兴表演，同时也经由傀儡师、游女、巫子等流浪杂艺艺人扩散到地方和农村，以庶民和农民为对象，故又称贱民猿乐。其滑稽哑剧明显地增加更多的歌与舞的要素，而且演技趋于写实性。

镰仓初期猿乐这种朴素的艺能表演，是一种本艺和余兴艺的复式结构，以曲艺、杂技、魔术为中心。猿乐逐渐从寺社的佛、神仪式独立出来，到了镰仓中期，增大滑稽短剧或歌剧的要素，形成了猿乐能的雏形。根据史料记载，猿乐能的最初登场是于正平四年(1349)由巫女在奈良春日若宫一次临时节日上表演。至室町时代初期形成猿乐能，近似滑稽戏，开始作为一种独立的艺能而存在。

这时期，与猿乐并行兴起的是田乐。本是作为祭祀田神、祈祷丰收的田舞，此时接受猿乐的影响，逐渐淡化劳动咒能的祈愿意味和宗教色彩，主要作为农民的一种娱乐的表演，模拟各种种田动作的舞，加上鸣鼓吹笛伴奏，还编入各种杂技，加入笑的因素，并穿上华丽的服装歌舞，这样就有别于田舞，作为一种新兴的艺能而存在，很受民众的欢迎。田乐最早见诸文字的是《日本纪略》(998)，其后大江匡房的《京洛田乐记》(1096)就嘉保二年(1095)夏季京都大流行田乐的情况作了这样的描述：

起初邻近的农村掀起了田乐热潮，逐渐及于都城公卿社会，官民同乐，在石清水、贺茂、松尾、祇园等寺社里表演田乐，盛装的人们都挤满了街衢。表演高跷、踢球等

的曲艺，齐鸣腰鼓、铜钹、拍板等打击乐，农妇们的行列日夜不绝，显得异常热闹，城里的人都处在狂欢的状态中。

田乐之事日夜无绝。喧哗之甚，能警人耳。诸司、诸卫，各为一部，或满街衢。一城之人皆如狂焉。

可以说，观众对田乐的表演达到了狂热的地步。于永长元年（1096）的“永长大田乐”的演出，就发生了观众的流血骚动事件。《太平记》记录了当时京城流行田乐，不问身份高低，都热衷于此道，镰仓幕府末期的统治者北条高时甚至由于沉迷田乐和斗犬，最终误国的故事；还记录了足利尊氏于贞和五年（1349）由本座和新座在京都四条河原联合举行劝进田乐，共搭上下二百四十九间看台，由于观众拥挤，部分倒塌，当场死者百余人，足见当时上下对田乐狂热的情状。

田乐开始是以农村作为基础，增加曲艺的艺术要素，比如加入笛、鼓、板拍等管弦乐和打击乐，以及投刀、格斗竞技等曲艺表演，创造了“田乐能”。田乐能在祭礼上表演的同时，向独立的艺能发展，且从农村移向京城表演，不仅获得广大庶民观众，而且也拥有不少的上层享受者。此时，田乐最先出现了正式的戏班——“座”，著名的“田乐本座”、“田乐新座”等，以及成就了职业的田乐演员——俳优，并出现了一忠、道阿弥犬王、龟阿弥、增阿弥等许多名艺人，向专业演员制迈出了第一步。由于当时的执政者从镰仓幕府的将军北条高时到室町幕府的足利尊氏也喜爱田乐，给予大力支持和保护。后来发展的田乐能，比先行发展的猿乐能一度占据了领先的优势。

在当时的女性文学作品中，比如《更级日记》等都有对田乐、猿乐场面的描写，反映了当时上层女性不像贵族男性钟情

于雅乐和舞乐，而热衷于田乐和猿乐这类带有滑稽性的艺能。且田乐能开始与猿乐能并行发展，相互影响，它们成为当时日本民间艺能的两大支柱，使民族艺能获得前所未有的发达。

据文安三年(1446)的《文安田乐能记》记载，当时已有《法然上人能》、《小野小町能》、《汲水能》、《敦盛能》等十余个上演节目。名优一忠确立了田乐能“歌舞幽玄”的新风，后世能乐大师观阿弥、世阿弥将一忠视为“我风体之师”，“此道之鼻祖”。与此同时，出现了表演用的假面具专业制作者和演奏尺八箫乐器的名手。田乐能向古典戏剧的发展迈出了重要的一步。但是，于丰臣秀吉统一全国后，猿乐能在他的扶持下，与作为当时艺能主流的田乐能的竞争中，逐渐超过了田乐能，并在公卿、武士社会里获得了更大的发展。田乐能只好屈居于寺院神社的仪式上演出。同时，为了避免面临衰落的厄运，不断吸收猿乐能的曲艺、杂技、歌舞等形式和滑稽的戏剧要素，而越来越接近猿乐能，最后达到两者的融合。

这时猿乐能从寺院神社的节日助兴表演独立出来，使艺术洗练化。著名的猿乐艺人还有宝生、金春、金刚等，他们正式组织了戏班，其中“结崎座”(座主观世)、“坂户座”(座主金刚)、“外山座”(座主宝生)、“圆满井座”(座主金春)，并称为“大和猿乐四大座”，此外，还有与之抗衡的“近江猿乐”上三座、下三座，形成“大和猿乐”和“近江猿乐”两大支脉，在各地巡回演出。“大和猿乐”受到武家的庇护，占据了中央文化舞台的中心位置。

猿乐能作为一种专业艺能，进行经常性的演出，培育了艺能的市场，开始建立了艺人世袭的宗族制度。这些专业艺能初具故事情节、角色分工等戏剧基本要素。以当时颇具代表性的曲目《菊水》来看，其基本形态已具其后诞生的能乐脚本

谣曲中的序、破、急的结构，又具许多戏剧结构的成分，比如有故事情节、对话、舞台动作，还有歌舞和乐队伴奏，虽然它们的歌舞音乐因素更多于戏剧因素，但它们为十五六世纪的室町时代的古典戏剧——能乐和狂言的形成和发达奠定了基础。

日本近古除了流行猿乐能、田乐能之外，还有一些面向最下层比如乞丐、贱民等的民间杂艺，一般在寺前施艺，表演要猴、巫女奏乐、敲钲、叩钵、踏舞、猿乐、白拍子等所谓“七道”。此外，作为民众娱乐的，有念佛舞、小歌等；还有琵琶法师、盲女等漂泊艺人沿街挨户说唱。他们虽然挣扎在争取基本生存线上而从事这些杂艺，但对于这一时期艺能的发展，比如后来作为古典说唱艺能的净瑠璃的形成是起了一定作用的。

猿乐能和田乐能在共存中相互影响和交流，猿乐能从田乐能引进笑的因素和歌舞，田乐能则从猿乐能吸收戏剧的要素和曲艺、滑稽动作等，已初具某种戏剧的效果，两者的融合，加上集现存各种艺能的精粹，促进了近古艺能的发达。同时，创作者带有目的意识进行艺术创作，使之演进为朴素的古典戏剧形态，对于从艺能形式向戏剧形式过渡，并走向大众化起到了不可忽视的历史作用。这标志着日本古代艺能经过长期的胎动，终于正式诞生了日本的古典戏剧——能乐、狂言和净瑠璃、歌舞伎等。可以说，近古是迎接了日本戏剧黎明的时代。

第二节 能乐的诞生与观阿弥

日本最早的古典戏剧——能乐和狂言，先后诞生于 14 世纪中叶的南北朝至 14 世纪末十五六世纪的室町时代，它们直

接脱胎于猿乐能，完成了近古从艺能形式向戏剧形式的过渡，在日本戏剧史上具有重大的意义，在文学艺术史上取得最注目的成果。

能乐是猿乐能改造而来，期间还经历了一个吸收和消化"延年曲目"的过渡形式。所谓"延年曲目"，包含舞乐、白拍子等种种艺能的曲目，其中主要曲目是"大风流"和"小风流"。前者先采用现世人诉说的形式，立体式地展开故事和说话，最后由舞乐接续表演；后者先以古人采访现代人展开对话的形式，最后歌舞，一曲而终。猿乐能与两者的交融，已呈现出能乐形态的雏形。其后一段时间，仍沿用"猿乐能"的名称，至延文五年(1360)以后才正式定名，称为能乐。这是一种古典歌舞剧的形式，以舞蹈、音乐、词章为主要要素的综合艺术。

能乐形成以后，脱离迄今猿乐能的单纯即兴表演，以戏剧情节的表演为中心，仍然保留歌唱和舞蹈，出场人物也甚少，一个主角担当一切歌与舞的表演，两三个配角和副配角辅佐。它是一种象征剧。剧中人物都戴假面具，假面具分伎乐面、舞乐面和能面三大类，象征人、鬼、神等，以模仿中国输入的伎乐面为主。表演主要靠念、唱、单调的音乐伴奏舞蹈，以及洗练的程式化了的暗示性表意动作，来表达人物的感情世界。是一种最原初的音乐剧、假面剧。

这一时代艺能的革新，重要一项，就是出场人物从迄今的"神"位移于作为主要的"人"。老翁、妇女、狂人、神鬼都作为角色登台，其后发展到一些上层贵族、武士乃至下层武士、庶民等人物也纷纷出场。"人"成了能乐的主角，这是艺能文化历史的宿命。恐怕还可以说，这是能乐成为"众人敬爱"，走向大众化的历史的必然。

从每一出能乐的具体结构来说，分"序、破、急"五段构成。

序一段，由配角出场交待剧情，是为导入部；破三段，主角出场先道白，后与配角进行一番对话或对唱，配角就一动不动地坐在一旁，看主角舞蹈或表演，发展剧情，达到高潮，是为展开部；急一段，最高潮后迅速剧终，是为终结部。这是能乐结构的规范。从整体结构来说，能乐分“单式能”和“复式能”两种，前者，从角色出场，展开戏剧情节，一直表演到终场，都是采取现实中的存在，念唱都是表述现在，故“单式能”又称“现实能”，这是融合“大风流”演变而来的；后者，分前后两个场景，幕间休息，由狂言师表演狂言，后半以追忆的形式展开，角色大多是幽灵，在现实中不可能存在的，念唱由回忆过去转为表述现在。所以“复式能”大多描写云游各地的人物，特别是僧人在途中梦遇故人的幽灵，听其述怀，观其歌舞的事。也可以理解为云游者所做的梦，故又称“复式梦幻能”，这是更多地吸取了“小风流”的形式。这里所谓“复式”，就是指有两个场景的意思；所谓“梦幻”，是指采用虚与实、梦幻与现实结合的象征表现，造成一种“空·无”的氛围，具现“无中万般有”的禅精神。

举例来说，《恋之重负》一剧，描写一个身份卑微的老翁爱一个高贵女子的故事，前场老翁（主角）被所爱的女子（配角）折磨，后场老翁“变身”为亡灵狂舞，报复女子。后场篇幅不大，结构简单，但所含内蕴非常丰富。前场结束时现实中的老翁消失了，后场开始老翁变身亡灵再现在舞台上，在梦幻中展开现实的世界，从而创造出一种艺术上的真实感。这就是“复式梦幻能”的意思。由猿乐能演进而来的能乐，已具备戏剧特有的诸种性格，成为日本民族戏剧的第一个剧种。

能乐的脚本“谣曲”，作为日本最古老的传统戏典具有特殊的意义。谣曲包括对白、作词、作曲，篇幅短小，最长者三千字左右。谣曲类别，大致可以分为五大类：一类是“胁能”，即

神事能或祝言能，以神体为主人公，写神社的缘起、名门的来历。比如《高砂》等。二类是修罗能，以历史上的武人（大多是武人的亡灵）为主人公，写武人由于狂妄固执，落入修罗道，最后通过僧人的佛法而获得往生的故事。比如《八岛》、《田村》等。三类是鬘能，即假发能，以男戴假发扮美女或美女精灵，作为主人公，大多取自《源氏物语》、《平家物语》等古代物语中女性人物的故事。比如《松风》、《熊野》等。四类是鬼畜能，以鬼神、天狗、怪异动物为主角，写它们被勇士折服的故事。比如《红叶狩》、《鞍马天狗》等。五类是狂女能，以狂女为主人公，有写历史故事或现实的人情世态的。比如《安宅》、《隅田川》等。前四类大多是"梦幻能"，后一类是"现实能"。

谣曲的题材主要有：（一）反映王朝贵族生活，重视王朝文化的情趣，大量取材于《伊势物语》、《源氏物语》等古典小说的故事，比如《通小町》、《卒都婆小町》、《浮舟》、《葵姬》等；（二）反映镰仓武士生活，主要取材于《平家物语》等战记物语的战争故事，重视武家文化的无常与幽玄的情趣，比如《通盛》、《敦盛》、《忠度》、《赖政》等；（三）反映庶民，尤其是平民女子与亲人生活的欢与悲，比如《班女》、《道成寺》等；（四）反映中国历史或人物故事的，比如《白乐天》、《东方朔》、《项羽》、《杨贵妃》等。总的来说，历史的古典题材最多，以悲剧终结最多。至今谣曲仍保留下来的各类曲目，大约共有二百四十种左右。①

谣曲的词章优雅、语言洗练、音曲富节奏感，且不时运用双关语、缘语、谐音词和古歌的枕词（一种固定修饰词）和七五调的美辞丽句，充分发挥了日本语的特点，还时常引进和汉诗

① 加藤周一《日本文学史序说》，第298页，筑摩书房1980年版。西乡信纲等《日本文学的古典》（第二版），第90页，岩波书店1992年版。

歌和物语的散文片断，糅合在念唱词中，以增加其抒情性。可以说，谣曲是抒情的诗剧。正如刘振瀛就谣曲的特点所指出的："众所公认'能乐'是一种抒情剧，而作为它的脚本的谣曲，则是一篇篇抒情的剧诗。如果说日本的民族诗歌——和歌，离不开抒情的范畴，那么对于谣曲来说，也可以说它是和歌延长线上的戏剧化。"①

这里值得一提的是：从能乐的源流艺能开始，就受到中国古代乐舞、散乐、伎乐的直接影响，从直接照搬到吸收消化，形成自己的民族艺能。能乐的形成，也可以发现它在不同程度上受到中国古代戏剧的渗润。比如宋代的傀儡戏的话本；哑剧的表意动作；杂剧的歌舞、角色、口语对白、唱词的叙事成分；南戏的由迄今曲艺的第三人叙述演变为由第一人扮演故事，带有浓厚的写实叙事的性格；尤其是元曲发展到不仅是观众的一种享受的娱乐，而且抒写真实的世界，表达作者某种主观的心情。这些在能乐的演出中都可以找到它们的影子，能乐的形成恐怕与中国古代戏曲上述的这些因素的影响不无关系吧。

能乐、谣曲的创始人是观阿弥、世阿弥父子，与"大和猿乐四大座"的其他三座的宝生、金春、金刚，加上后来从金刚分出来的喜多，成为能乐的五大流派，观阿流派占据着最重要的地位。由于这些人都是作者兼演员，身份卑微，被认为是"乞食所行"，文献自然对他们缺少记载。因此，现今除了观阿弥、世阿弥谱系之外，其他流派的情况很少留下文字的记录。

观阿弥（1333～1384），原名服部清次，出生于伊贺国山田郡山田村侍奉植木神社的一个猿乐师家，出家后法号为观阿



① 刘振瀛《谣曲的素材、结构及其艺术特点》，收入《日本文学论集》第47页，北京大学出版社1991年版。

弥。他既是能乐脚本的作者，也是能乐的导演和演员。观阿弥出生于大和山田猿乐座，后在大和结崎（今奈良县矶城郡川西村）建立了“结崎座”，自任大夫（座主），师从一忠学艺，对猿乐能进行两方面的再创造：一是在音曲方面，进行了成功的改革，取新兴的曲舞节富有节奏感强之长，补小歌节旋律单调之短，调和了曲调的节奏，创作了属于结崎座的独自音曲，它的旋律优美，富于变化，具有更大的艺术魅力；二是保持猿乐能写实的特色，又改变流于平面写实的缺陷，引进舞艺，使表演更富艺术美。这一新的曲舞——猿乐节，在艺术上采用了富于幽玄的演技，大大地增加戏剧的要素，提高了能乐的艺术质量。这种艺术的再创造，无疑是成功的。

观阿弥的演艺高超，连京城也有所传闻。于应安元年（1368）三十六岁的观阿弥常常带着能乐剧目进京演出，不仅参加神事、佛事的祭祀仪式上的表演，而且以一般大众为对象，进行赢利性的演出，赢得很大的人气。应安七年（1374），观阿弥在京都今熊野演能会上表演，得到了幕府将军足利义满的认同和支持，获得了很大成功，被誉为能乐的第一人。以此为契机，能乐的社会地位也获得了很大的提高，这一年被称为“能乐史的纪元元年”。①

这位能乐鼻祖的创造性的成就，是巧妙地融合了当时猿乐流行的小歌和曲舞两种乐曲的长处，出色地始创了高超的高雅演技，优美旋律的新乐曲，同时综合地利用歌舞性和音乐性，具备歌剧的性格，从而提高能乐的艺术质量，使能乐兼及艺术性和娱乐性，博得了从上层武士到大众的广泛欢迎和热烈喝彩。同一时代一种艺术，受到统治者和庶民两个不同的

① 久松潜一责编《增补新版·日本文学史》（中世），第588页，至文堂1979年版。

阶级同时喜爱，恐怕是前所未有的。据文献《荫凉轩日录》记载，当时观众“其数不可量”，“不可举数也”，可见当时的盛况。从此，能乐的表演舞台从地方及至中央都有，这在古典戏剧史上是划时代的事件。

观阿弥的谣曲代表作有：《小町》、《自然居士》、《四位少将》、《松风》、《吉野静》、《花筐》等，作品种类广泛，有的是古典作品改编，词章雅致。现存的二百四十部谣曲中，他的曲目占多少种未详，有的现已失传，只留下剧目名称。一说他的原作约十二曲，其他是经世阿弥或他人修改的，与观阿弥原作的风格全然不同。从现行的观阿弥的原作曲目来看，他的个性是十分鲜明的。①

《小町》剧情是：高野山僧人（副配角）和从僧（主配角）来到京城城郊，目睹一老媪（主角）坐在古冢后的一块塔形木牌上，就对老媪加以责难。老媪用佛陀的话进行辩解说，这是因为她与佛陀和众生没有隔阂的缘故。僧人感叹之余，追问她何许人也。老媪自称是歌人小野小町，并诉说自己落魄的身世。这时候，草丛中的一少将怨灵突然附在她身上，让她去小町那里过百夜，可是到了九十九夜，老媪猝然狂舞而终了。《自然居士》剧情是：自然居士正在京都东山云居寺里讲经，突然来了一个少女（配角），拿出施舍物托寺院供奉她的亡故父母。这时，来了一个商人（主配角）粗暴地将少女带走。自然居士了解到那商人是人贩，少女的施舍物是卖身得来的，于是连忙紧追那人贩，来到了琵琶湖畔，要求人贩用少女贩身得来的东西赎回少女。人贩拒绝，试图对自然居士施加暴力，却被自然居士的冲冲怒气所压倒，答应退还少女，条件是自然居士

① 小西甚一《日本文学史》，第107页，讲谈社1997年版。

要给他表演艺能。于是自然居士就尽其所能表演了中舞、曲舞等艺能，终于成功地赎回少女，一起回到了京城。

这两部谣曲属于"单式能"（"现实能"），是观阿弥的代表作，也是谣曲的经典作。它们的出场人物主要是"人"，故事取材于现实世界，写了现世人际的关系，这是写实性的，很少糅进古歌，同时说词、唱词都采用当时的流行俗语、俗谣，只有涉及佛教用语时，才使用少量汉语，加上兼具戏曲和歌舞的要素，上配优美明快的音曲，轻快柔美的舞蹈，还有根据剧情变化的需要，表演某些卑俗的表意动作（哑剧动作），很好地展露人物的感情世界。小野小町、卖身少女这两个人物就给人留下悠长的"哀"的余韵。他的这类剧作，构建了能乐写实表现的基础，也确立了能乐写实的演技。这里所说的写实，不完全是现实生活中的真实，而是戏剧的真实，是经过艺术创造出来的真实。这就是能乐的写实的艺术表现。

西乡信纲等指出："观阿弥继承来自大和猿乐的传统，将写实放在第一位，以戏剧的矛盾冲突和写实的倾向为中心，以适应大众的兴趣和他们的现实要求，在日本首次迈进了诗剧的道路。因此，在能乐史上，只有他连卑俗的'下三位'的动作也表演出来，同时也可以看到他那充满像'撼山'似的力量的、勃勃有生气的演技。"①

观阿弥自从受到义满钟爱以后，也开始尝试走出单一的"现实能"的创作模式，他的《松风》（经世阿弥修改）是从"单式现实能"向"复式梦幻能"的过渡性的作品，剧情是：云游僧在须磨湾边看见一棵似有着什么典故的松树，当地人告诉他这棵松树是海女松风、雨村两姐妹的遗迹。这时秋日渐暮，云游

① 西乡信纲等《日本文学的古典》（第二版），第95页，岩波书店1992年版。

僧(配角)在凭吊她们之际,忽见两个海女一边悲叹自己的身世,一边在朦胧的月色下拉着一辆采盐车回到了盐屋里。云游僧借宿于此,他谈到有关松之事的时候,松风(主角)、雨村(配角)两姐妹含泪告诉他:她们是被行平所爱的松风、雨村的幽灵。松风谈到昔日的情景时,心乱如麻,于是她谈不下去,穿上昔日遗留下来的服装,为寻觅行平的面影而翩翩起舞。至黎明时分,那里只留下了松风声了。剧终前引进幽玄的舞曲,与黎明的松风声的契合,产生了虚幻的氛围,给人留下想象的空间。从此形成一种固定的"梦幻能"模式,即"云游僧在途中遇见或梦见故人的幽灵或鬼神的精灵,听其述怀,观其歌舞。"(《广辞苑》)当时这种"复式梦幻能"虽还未成熟,未被观众广泛接受,但却是一次新的艺术尝试。观阿弥为能乐的创造起到了无前人所能取代的先驱作用,不愧为能乐的创始者。

日本学者认为"观阿弥在能乐史上、文学史上印下了巨大的足迹",对他的业绩的评价总括为大三点,写道:"观阿弥的业绩大概可以分三个方面:其一,作为演员来说,他是一位天才演员,拥有高超的演技,他把剧中人物都演活了,他的写实演技之精湛,是出类拔萃的。其二,作为剧作家和表演家来说,他创作了许多优秀的能乐剧本——谣曲。其三,作为作曲家来说,他完成了新模式的音曲。当时猿乐采用了许多'小歌调',同时也运用了镰仓时代流行的'曲舞调'。'小歌调'旋律优美,'曲舞调'节奏明快,饶有兴味。观阿弥巧妙地扬长避短,将两者之所长融合起来,创造出崭新的乐曲来。(中略)这是观阿弥的业绩至今依然闪光的原因。"①

在这里还需补充一点:观阿弥的主要业绩就是积极吸纳



① 久松潜一责编《增补新版·日本文学史》(中世),第588~589页,至文堂1979年版。

幽玄的艺风，初步提出能乐的幽玄理念。当时上层武家流行"幽玄第一"的风潮，这里的"幽玄理念"与一般的"幽玄美"的概念是不同的，它主要是指高雅的优艳性。受到武家呵护的观阿弥，为适应这种风潮，便积极将"幽玄体"（实为优艳体）引入能乐，明确以"幽玄"（优艳）作为"无上风体"，余艳（しほれ）作为"上位美"，还以"花"（艺术魅力）作为能乐的生命，要获得"花"就需要"用心"，而且要求从"上花"到"下三位"兼济，都要做到精益求精，使能艺更上一层楼。但是，观阿弥没有系统论述过他的上述对能乐的观点，而是散见于日常教子世阿弥的庭训中，其后由世阿弥在笔录其艺谈的《风姿花传》等能乐论书中加以记述、发展和理论体系化。观阿弥的《吉野的阿静》就是尝试将幽玄的美引进能乐的实验作，这是他本人自认为得意的曲目。

《吉野的阿静》的戏剧素材取自《义经记》、《平家物语》有关源义经入吉野山的故事，戏剧梗概是：佐藤忠信（配角）独自镇守在吉野山，从阿静（主角）处获悉前来追捕主君义经的众徒举行集会，遂谋划救主君。忠信冒充都城香客混入会场，诓骗众徒，谎称义经与其兄赖朝已和解，主从十二骑的气势胜似百骑等等。阿静与美女在神前跳起法乐舞，以幽玄的舞风吸引住众徒。忠信估计主君已平安逃脱敌人的追捕后，他们就安然地返回了京城。

小西甚一说："现行曲目《吉野的阿静》的重点，在于美女的舞，明显地加入了'幽玄味'。原曲目《吉野的阿静》就含有幽玄化的契机。在这一曲目里，显示了观阿弥使能乐从剧能乐转向幽玄风能乐所作努力的苦心。"①

① 小西甚一《日本文艺史》(Ⅲ)，第518~519页，讲谈社1992年版。

世阿弥在《申乐谈仪》是这样评价观阿弥的能乐论的："先祖观阿弥，'他的静舞能、嵯峨大念佛的女狂人能等，都是幽玄无上的风体。'他登上上花，是精益求精。登上中上，还是精益求精。就是下到下三位，也是与庶民世俗交流的。如此，惟有观阿弥一人也。"①

观阿弥最后一次演出能乐是至德元年(1384)五月四日在骏河国浅间神社仪式上表演法乐能，十九日猝然辞世，享年五十有二。剧坛一颗巨星陨落了。

一代能乐大师观阿弥的上述业绩，使能乐的社会地位和艺术地位都得到了极大的提高。当时能乐是实行宗族继承制度，观阿弥由其子世阿弥继承，产生了许多优秀的作品，谣曲创作达到最高峰。属于观阿弥、世阿弥谱系的有：

观阿弥——世阿弥——观世元雅(世阿弥之子)——音阿弥(世阿弥之甥)——观世信光(音阿弥之子)
└金春禅竹(世阿弥之婿)——宗筠(禅竹之子)——金春禅凤(禅竹之孙)

这一家系形成"观世流"和"金春流"两大流派。世阿弥以后的有名谣曲是：《隅田川》、《盛久》(元雅)、《雨月》、《玉葛》(禅竹)、《安宅》、《船辨庆》(信光)等。可以说，能乐完全是传承的艺术，代代相传，又不断加强其戏剧性格，创造了戏剧文学的辉煌。至17世纪的江户时代，谣曲的创作处在停滞的状

① 《世阿弥艺术论集》，第181页，新潮社1987年版。

态，已几近无新作。据推定，当时共创作了近两千种谣曲，其中有的已搬上能乐舞台演出，有的只是一般传唱，没有名作，现今已成废曲。①

由观阿弥、世阿弥为代表的能乐保留节目，经历了七个多世纪的历史，至今仍保持着旺盛的生命力。据天野文雄统计，现在作为能乐的专业演员大概就有一千五百人左右，公演次数一年超过两千次，就是说，现在是以每天平均六次的频率上演着，从以上情况大致可以看出“能乐”这种有七百年历史的古典戏剧在当代有着怎样的地位。这位学者还就能乐保持长盛的原因分析道：“现在能乐引起人们注意的不仅是‘古趣’，而且是包括它演技、样式的‘新趣’。这虽是优秀古典都具有的属性，但因为它具有‘新趣’，所以引起当代戏剧工作者的兴趣，而且在海外公演也受到高度评价。”② 换句话说，能乐适应时代的进步和观众的要求，在演技和样式上“推陈出新”，保持了自己的艺术青春，才能如此长盛不衰，这是值得思考和借鉴的。

第三节　世阿弥与能乐理论的构建

世阿弥(1363～1443)，原名服部元清，中年出家后，法号世阿弥，后成为其艺名。他是能乐艺术表演家、剧作家、理论家。幼年期，其父观阿弥在改革音曲，完成能乐创造方面已取得很大成功，名震京城，应邀在京都东山公演时，他演艺的魅

① 小山弘志编《谣曲·狂言·花传书》(日本古典鉴赏讲座)，第27页，角川书店1958年版。
② 世阿弥《风姿花传》(中译本)解说，第10页，中国社会科学出版社1999年版。

力受到足利义满将军的青睐，其后受到义满庇护。世阿弥七岁开始根据“为道为家”的庭训，随父学艺，十二三岁上就参加了演出，已初露才华，其童姿之美，其童声之动听，深得义满特别的赏识和宠爱，同时又受到摄政关白二条良基的器重，被赐名藤若。但义满、良基殁后，他失去有力的后援。新将军足利义持却重视喜阿弥、增阿弥的田乐，冷遇能乐。其后嗣义教更是公开压制能乐的发展，曾于永享元年（1429）下令阻止世阿弥在仙洞演出能乐，继之剥夺了世阿弥的醍醐寺清泷宫乐头职。但是，世阿弥致力于能乐事业的初志不移，乃至迁怒于义教，永享六年（1434）被流放佐渡。其后他是否重返京洛，还是在流放地度过余生，史无记载。世阿弥在佐渡写下《金岛书》（1436），收入《若州》、《海路》、《流放地》、《时鸟》、《泉》、《十社》、《北山》等七篇反映他在流放途中和流放地的见闻、遭遇和心境的谣曲，以及能乐的由来等，这也许是他的绝唱了吧。传世阿弥殁于八十一岁。世阿弥的悲剧命运也许是偶然的，但政治干预艺术带来悲剧却是必然的结果。

世阿弥是集表演、创作和理论于一身的三栖能手。他继承和创造性地发展了其父观阿弥的能乐表演实践、谣曲创作实践，以及初步确立的美理念；同时不拘一格，兼容并蓄，吸纳对一忠、犬王道阿弥、龟阿弥等先行诸家和对手喜阿弥、增阿弥的技艺之所长，并在理论上加以总结和提升。他的能乐理论著作（含谈艺录）凡二十一种，主要代表作是：《风姿花传》（又称《花传书》，1406）、《至花道》（1420）、《花镜》（1424）、《申乐谈仪》（1430）等。他的能乐理论主要分三大类：一类是论述美的理念和价值，提倡“幽玄美学论”；二类是论述表演艺术美，提倡“花”即艺术的魅力；三类是能乐的基本形式和基本结构，提倡“二曲三体论”、“序破急五段论”。

(一)幽玄的美学论

世阿弥的能乐论首先提倡“幽玄美”。他认为能乐具有两大要素,即“写实”与“幽玄”,而其艺术的本质是“幽玄”,并加入“闲寂”的禅文化精神,对观阿弥的“幽玄”(优艳)论做出新的诠释,对“梦幻能”的发展产生重大的影响。他在能乐论中提出能乐达到幽玄,才能进入余情余韵之境地,这是能乐最理想的艺术美,从而发展为能乐道。由此他主张优秀的能乐,典据精当,风体新颖,眼目鲜明,以全体富于幽玄之趣者为第一等。他写道:

> 幽玄风体之事。在诸道和诸事中,幽玄是最高的艺位。其中能乐尤以幽玄为第一。首先,幽玄的风体,呈现在观众面前,就会博得观众的赞赏和尊重。(中略)表演出神入化,才能达到艺术的最高境界。若忘却表演得体,就不容易进入幽玄之境。不能进入幽玄之境,就达不到最高的艺位,也就无法得名,成为高手。因此,关键是对技艺要千锤百炼,精益求精,重视幽玄之风。(中略)要钻研技艺之理,并能运用自如,即可步入幽玄的境界。不钻研技艺,只顾妄想表演幽玄,一生也不能达到幽玄之境也。(《花镜》)

作者从语言、音曲、舞蹈诸方面进行具体的论述,强调词章的语言优美,就要学习歌道的遣词用句;音曲的流畅潇洒,就要重视节奏协调;舞姿的柔和含蓄,就要千锤百炼,这就是幽玄的本体。这样达到含蓄、调和、富有余韵,就要与“心”相连,幽玄才得到深化,才能达到最高的艺境。

世阿弥将能乐的艺术美的理想定位在幽玄上，并将幽玄与“心”联系在一起，首先在古典的幽玄美的中核导入“心”，强调要达到幽玄，就必须有“心”，并且有意识地将“有心”与幽玄更紧密地联系在一起，提高幽玄在艺术上的理念性的价值。他强调：“能乐的演员必须对万事都用心揣摩”，主张“能乐的演员在演勇悍的风体时，万不可忘记在心里必须保持‘柔和之心’；而演优美的做派戏时，也万不可忘记在心里必须保持‘刚强之心’”。简言之，就是强调能乐演员的表演重点要放在“心”上，能乐表演的秘诀，要“动十分心，动七分身”。他写道：

> 所谓“动十分心，动七分身”，就是平时练手姿势，舞动作，按师傅教导来做，深刻领会其精髓后，稍许动作，多动心，以心控制内在情绪。这不仅限于舞，还及于舞以外的一切表演技艺。只要含蓄动作，用心表现得体，就一定让观众感动至深。（《花镜》）

也就是说，表演主要动“心”，而不在于动“身”，这样表演才能含蓄，才能让人有联想和回味的余地，看到用肉眼所看不到的更深的内涵。即表演含蓄才有深度，也才有幽玄。为此他总结为“强动身，缓踏足；强踏足，缓动身”，这与“动十分心，动七分身”的旨趣是一致的，即身、足调和才有情趣。

世阿弥为此总结为“先其物能成，后其态能似”，并对“心”作了进一步的论述：

> 所谓“心”者，就是要很好地领会其理，为了使语言显出幽玄，就要学习歌道；为了使姿态显出幽玄，就要学习优雅的风体。纵令模拟表演有所变化，但总要考虑表现

出美姿，这就是"心"，就是知幽玄之"种"。（《花镜》）

由此，在论述观赏能乐时，他指出：

观赏能艺之事，内行者用心来观赏，外行者则用眼来观赏。用心观赏就是体也。（《至花道》）

也就是说，观赏能艺不是观赏者客观观赏或表演者主观表演，而是超越主客观用"心眼"来观赏，是一种独自的主观性。作为世阿弥能乐论的中心，空寂的幽玄不仅限于感观性，而且是一种精神性的、内面性的东西，是达到"无中万般有"的意境，作为超越"有"与"无"的对立的"绝对无"而存在的状态。也就是指"无"是最大的"有"，"无"是产生"有"的精神本质。换句话说，世阿弥所主张的"无"是缘于"无相"之境。他所追求的艺术九品位中的最高品位，就是空寂的幽玄之极致，就是要达到"无相"的奔放自由之艺境。所以他说："绝言语，表现惟一妙体的意境之处，就是妙花风也。"

（二）"花"的表演艺术论

上述已接触到"花"的问题。他以"花"的形象表现艺术的魅力。他认为表演能乐达到艺术美的就要有"花"，达到"阑位"的最高境界。他解释说：

"花"乃是能乐之生命。不知自己的"花"已丧失，而只顾陶醉于自己昔日的辉煌里，这是表演艺术家的莫大错误。有的表演者尽管会演众多曲目，但却不懂得"花"，因此观看他的能乐，如同观看一片不开花的草木。纵令

千草万木,而花色各异,人们领略其个中的情趣的心是一样的。有的表演者虽然会演的曲目不多,但其"花"出类拔萃,其名望就能持久。因此,表演者虽然觉得自己拥有相当的"花",可在观众的眼里却是平庸无奇,其"花"就犹如乡间的野花、野梅,徒然鲜艳地绽开。

只是,"花"者,当观众的心感受到珍奇时才能成为"花"。如此看来,"花段"中所说的,"钻研技艺,极尽磨练之能事,就会领悟到使'花'不败的要领",就是口传的意旨。这样,所谓"花",别无他意,只要尽心尽力去掌握诸多曲目,磨练精湛的技艺,懂得如何给观众带来珍奇感,就是"花"。我之所以主张"花"是心,"种"是技艺,就是指此而言。(《风姿花传》)

由此可知,在世阿弥的能乐论中,知"花"是最首要的。努力钻研技艺之"心",就是具有"花之种"。在这里,作者引用禅宗六祖慧能的偈语"心地含诸种,普雨悉皆萌。顿悟花情已,菩提果自成"(《法宝坛经》)来作比喻,说明"若欲知'花',先要知'种'"之理。

世阿弥在《花镜》中进一步阐明:"妙花"者是"无心的能乐"。这里的"无"不是对"有"来说的"无",而是扬弃其对立的地方而成立的"无"。缘此,能乐将舞台也化为"无",即无布景、无道具、无表情(表演者戴上能面具),让观赏者从"无"的背后去想象无限大的空间和喜怒哀乐的表情,从其缓慢乃至静止的动作中去体味其充实感,再加上谣曲的单调伴奏,造成一种神秘的气氛,使能乐的表演达到幽玄的"无"的境界。这样,能乐的艺术理念与禅宗的枯淡闲寂和"无中万般有"的理

念是相通的，与“幽玄”的美理念是相通的。也就是说，能乐表演之美，只有还原于“无”或曰“空”之后，艺术的想像力才能积极地创造出来。所以，观赏者也要用“心眼”来观赏，这是一种认识空寂幽玄美的独自的主观性，是以感动的心作为基础的。所以，世阿弥的观点，可以理解为艺术只有还原于“无”或曰“空”，才能创造出丰富的想像力。

世阿弥的“幽玄”、“心”（“有心”）、“花”（“妙花”）是他的能乐理论的核心，重中之重。他在论述能乐的“二曲三体”的形式，也是与这三者密切相连的。

（三）能乐的“二曲三体论”

世阿弥主张能乐的“二曲三体论”，即能乐的基本形式是舞、歌二曲，扮态（模拟表演人体）分老、女、军三体，在表演上采取了象征的方法。他写道：

> 能乐要达到最高艺位的入门，惟有“三体”，即老体、女体、军体。也就是说，要千锤百炼地学习模拟老人、女人和勇猛人的体态、神情和动作，还要从模拟孩童学起，到练就舞、歌二曲。学习曲道，除了上述“二曲三体”之外，别无他途。（《至花道》）

与此同时，世阿弥还就“二曲三体”作了具体的论述，并与“幽玄论”联系来说明：在歌中起舞，才会产生无穷的魅力，而舞毕也正是让人产生音感之时，这就是音曲之幽玄；“三体”模拟要有美感，动十分心，精心作“强动身，缓踏足”或“缓动身，强踏足”，以表现出不同人体之美，这就是幽玄体。他认为“三体”中以“女体”为“歌舞二曲”的本风，是幽玄美之最高，犹如

"玉中之玉",有"无上妙感",这是能乐艺术的基本特质。

因此他将扮态与"幽玄"、"花"与"心"联系审视,写道:

> (表演者)要把各种扮态记在心中,身体力行,用心练习,任何扮态虽有变化,但都不应离开幽玄。例如表演贵人、贱人、男人、女人、僧人、农夫、樵夫,乃至乞丐、烧炭夫等,他们各手持一束花,其人虽不同,但美丽的花,都应是同样的美。这"花"就是人体的姿态,好好观赏他们的姿态就要用"心"。

> 这样锲而不舍地磨练,从"二曲"开始到"三体"的表现,一定要求形态的优美达到最高的艺位。(《花镜》)

就能乐的扮态分类,他主张根据能乐的扮态,分类为女人、老翁、狂人、法师、游乐人、阿修罗、神、鬼、兽等九项目,能乐面具包括正面与反面。并将谣曲题材归为灵验说话、文艺说话、武人传说、通俗巷谈、异类说话、中国传说等六类,对于能乐创作和表演起到了规范的作用。

世阿弥的理论,不仅成为日本能乐理论的精髓,而且成为指导能乐创作和表演的实践。世阿弥的作品以"梦幻能"为多,也有"现实能"。一般认为他的谣曲创作超过一百八十部。① 不仅数量多,而且质量也是上乘的。至今在谣曲创作上,仍无人可与他比肩。但是,在 1945 年以后,有个别学者从他的能乐论书中考证,以这些能乐论书中明确记明由世阿弥自己创作的曲目数约三十至四十部为依据,来推测其他有些



① [美]唐纳德·金《日本文学的历史》(6,古代·中世篇)第 88 页和 144 页注 64,中央公论社 1995 年版。

作品是经世阿弥修改，或无名作者所作，为了增加权威性而署世阿弥的名字者。①

他的主要代表作有：《赖政》、《井筒》、《班女》、《高砂》、《老松》、《敦盛》、《实盛》、《忠度》、《清经》、《西行樱》、《花筐》等，其特长是重抒情的成分，大多是具有很高的幽玄品位和诗剧的性格。

《熊野》是他的主要代表作之一，以"现实能"为基础，加入抒情的因素，渗润幽玄的风姿。它的梗概是：歌女熊野（主角）从亲眷朝颜（副主角）闻知母亲重病垂危，三番四次地向他的主君平宗盛（配角）请假回乡探母。平宗盛不仅不准许，反而强迫熊野陪他到清水寺游春赏樱。在赏花宴上，熊野表面上欢颜歌舞，内心里却含悲落泪，哀叹风雨无情花落知多少，最后打动了主君的心。这部曲目具现了世阿弥的"歌舞幽玄能"的特点：

（一）成功地塑造了主人公歌女熊野的形象和加强了戏剧的因素。幕启，宗盛与侍从（副配角）首先登场，通报姓名，道明不许熊野请假，要熊野陪同他赴清水寺赏花。朝颜接着上场，唱出了上场诗"朝华易逝梦惊残，春期探花应趁早"。与之照应，主人公熊野未出场，就已经被推进了矛盾的旋涡。这时，熊野上场，用散曲唱曰："草木皆沐雨露恩，养得自为花父母"，表露了不能回乡探母的万斛愁绪，于是剧情一步步深化，熊野也直面悲剧的命运。

在清水寺赏花宴上，奉主君之命起舞，压抑着内心的悲痛，强颜欢笑，且歌且舞，可却是似歌非歌，似舞非舞。通过悲歌乱舞表现了她内心悲痛之深。这时伴唱出"思亲情切有谁

① 注田章一郎等《古典日本文学史》，第239页，筑摩书房1967年版。

怜”句。樱花花开短暂，花落也短暂，眼看一阵阵春雨，似锦的繁花就要全然凋落了。熊野触景生情，顾身自怜地哀叹了一句：“这阵雨好无情啊！”于是伴唱出：“一阵春雨樱纷飞，是花是泪难分清。”熊野持扇承接落樱，说：“这世上谁人不惜花！”借此来讽喻宗盛的寡情。她的情绪那样的激越，那样的深沉，又是那样的含蓄，带上悠长的幽玄的余情余韵，实是凄婉动人。这时，全曲目进入了戏剧性的高潮。在这一段的描写里，作者用了最大的心力去揭示主人公熊野纠葛的内心世界，深入地展现了熊野的幽玄的风姿。

主君宗盛也受感动，改变了主意，让熊野回乡探母了。最后，熊野生怕主君变卦，立即动身起程。临行时，回首凝望京城，伴唱词曰：“回首东山笼白云，归雁北飞落花残。此时离京返故里，不羡春霞不畏尘。临行几回首，京华悲楚梦一场，京华悲楚梦一场！”

通过这些叙事的散文与抒情的韵文相配合，成功地塑造了一个弱中见强、柔中带刚的下层女性，她既强颜欢笑婉转主君，“悲叹世情也如此”；又机智应对，“不羡春霞不畏尘”，保持和发挥了独立的人格力量，出色地在能乐舞台上塑造了这样一个对人生充满爱，也充满怨的，令人哀怜，又让人同情的女性形象，同时加大了能乐丰富的戏剧、歌舞因素和舞台的万千变化。

（二）巧妙地应用了和汉的典籍，特别是和歌、连歌、汉诗，以及文辞、典故，比如出自《古今和歌集》的歌句，《和汉朗咏集》、《百联抄解》的诗句；借用汉武帝与李夫人的“甘泉殿上春梦残”、唐明皇与杨贵妃的“骊山宫中秋月寒”故事，乃至熊野在宗盛及众人面前或歌或舞，唱出《孟子》中的“思有于内，必形于外”的文句，自我勾勒出“忍受悲伤，强颜欢笑”的情状，从

内心发出“世事无情，空有愁思”的嗟叹。接着又活用了《平家物语》的卷首诗句作为主题曲，伴唱出：“祇园精舍钟声，警醒诸行无常之道。两株沙罗花色，显示盛者必衰之理”，流露了人生无常的哀感。全曲目叙事与抒情结合，文辞简洁，曲调多样，曲音哀婉，富有诗情和悠远的余韵，增添了幽玄美的色彩。不愧是创造了一出优秀的诗剧、一个丰富的余情美的能乐世界。

（三）重视能乐的戏剧结构，完整地构建了谣曲的“序、破、急五段”结构和习道的“二曲三体”的体系。世阿弥不仅提倡曲目的“五段论”，而且在创作和表演两方面加以成功的实践。《熊野》是最具典型意义的。配角平宗盛和副配角侍从上场，在宗盛宅对话交待了四个剧中人物的关系和主题，宗盛嘱侍从唤主角熊野来见他，构成序一段。接着加大“破段”，分为三段，配角朝颜陪伴主角——主人熊野上场，通过宗盛和熊野的问答和伴唱，直接道白戏剧的矛盾——熊野请假回乡探母、宗盛未准，展开了“破一段”；接着两人乘车赴清水寺途中，通过咏唱上场诗、散调、低短调、高长调、问答对唱等形式，突现宗盛强迫熊野去清水寺赏樱，熊野一路上触景生情，诉说了大地明媚的春光，也抹不去满怀的愁情，将戏剧矛盾向前推进了一步，进入“破二段”。到清水寺，在赏花宴上，通过充满无常感的主题曲，伴唱和熊野的悲歌乱舞，含蓄地表露了熊野的悲哀、自怜、愤懑和无力的抗争的心境。这一“破三段”将全剧推向了最高潮。最后的“急一段”，以熊野将这种心境以和歌的形式写于扇面上，宗盛读后受到感动，终于特准熊野回乡探母，全剧以圆满结局落幕。这种“序、破、急五段论”成为能乐谣曲创作遵循的基本原则。

对于《熊野》，日本有这样一句人所共知的谚语：“《熊野》、

《松风》白米饭”，即“意谓像《熊野》、《松风》这类优雅的谣曲曲目，是令人百听不烦，百看不厌的，正像在粮食中的香稻米令人百吃不厌一样。”① 由此可见世阿弥的《熊野》与观阿弥的《松风》在日本人心目中的重要位置。

与“现实能”《熊野》的受到庶民广泛欢迎相对照，更具幽玄风“梦幻能”的《井筒》却受到上层的青睐。《井筒》取材于《伊势物语》第二十二话。一开始，就将读者（观众）带进了这样一个世界：

> 云游诸国的僧人前往初濑途中，落脚在原寺。他正缅怀业平的往事时，出现了一个娇媚的乡村女子，向一旁的坟冢献上鲜花和水。云游僧说：你大概是与业平有缘分的吧？女子回答说：人们都说业平是古时的男子，怎么可能与今天的我有缘分呢。但云游僧再探询下去，她就叙说起业平昔日的故事来了。她说：那时候，业平与纪有常女海誓山盟，结了婚后，业平在河内国高安村又另有了一个无常女。女子思念业平，唱出：“风吹海面掀白浪，田山夜半君独往。”于是业平又再次回到女子身边。这女子正是男子在井边与之结缘的纪有常女，她唱道：“青梅竹马情常住，除君可举还谁属。”终于完成了所思之恋的纪有常女，就是带几分羞涩的我自己。于是女子躲藏在井边了。（幕间，女子——前主角走进了后台）
>
> 入夜，云游僧在在原寺还想着业平与纪有常女的事，想着想着，入梦了。随着定场诗的伴奏，年轻的女子戴着假面具，头戴假发和男冠，身穿昔日业平的贵族服优雅地

① 刘振瀛《谣曲的素材、结构及其艺术特点》，收入《日本文学论集》第38页，北京大学出版社1991年版。

上场。

正如"现今抚触已故业平昔日的衣物，带几分羞涩，转为昔日的男子舞"这句话所说的，一个年轻优雅的女子，扮成男装，一边怀念爱慕的男子，一边拂动着花袖翩翩起舞。

地谣：寺井清澄，月光皎洁，月光皎洁。

女子（后主角）：望见的是另外一个月，是春天和往昔，那是何时呢？在井边。

地谣：在井边，在井边。

女子：是君吧？

地谣：还活着哪。

女子：已老了。

地谣：如此看来，戴着昔日男冠、穿着贵族服，不像是女人，那是业平的面影。

女子：（靠近井边，窥视井里）看了令人思慕啊！

故事是讲一个云游僧（配角）在大和的在原寺与一村女（前主角）相遇，讲述自己与歌仙在原业平的故事，并说明自己就是纪有常女（井筒），说罢就消失了。井筒的亡灵（后主角）穿着在原业平的贵族男服出现，在井里的水中映现了自己的影子，思慕业平而跳起舞来。这是描写井筒对风流好色、与不计其数女子相恋的在原业平的纯真专一的爱情故事。

作者没有完全按照"现实能"以写实为第一的原则，而以幽玄的"歌舞二曲"和"三体"中的"女体"为中心，不时引进《伊势物语》、《古今和歌集》中的抒情和歌，词章也贯彻古典的美，不仅使音曲、词章与舞蹈调和，而且有意识地冲淡戏剧性的矛盾冲突要素，使戏剧的部分和歌舞的部分调和，集中地统一在

"女体"的幽玄的象征世界,梦幻般的抒情世界。这是世阿弥最典型的"梦幻能"、最具代表性的诗剧和象征剧,是世阿弥的曲目最大的艺术升华,代表着世阿弥的幽玄艺风的理想追求。

世阿弥作品的共同特征是:以"歌舞二曲"作为中心基础,其形式是"老、女、军三体",其主流是表现幽玄的"梦幻能"。天野文雄作了这样的评价:"(一)世阿弥的作品,'歌舞'成分非常重。能乐虽然本来就是以'歌舞'成分为重要因素的一种戏剧形式,但世阿弥大幅度地增加了'歌舞'成分的比重,以'歌舞'的优美情调作为作品的基调。(二)世阿弥的作品,唱词是依据和歌、连歌等日本传统韵文写成富有诗意的韵文。读过世阿弥曲目的人,都会为其精练的语言,浓厚的诗意而惊叹。(三)世阿弥的作品,大多采用'梦幻能'形式。'梦幻能'的主人公以亡灵的姿态出现,从而表现人物的'哀怨'、'眷恋'、'怀旧'之类的情结。'梦幻能'形式易于表现人物内心深层,所以世阿弥灵活地运用这种形式,留下了许多名曲。"①

观阿弥以写实为第一位的艺术方法,从"现实能"向"梦幻能"的过渡和发展中,在能乐的美学论、能乐的戏剧结构论等诸方面都存在重大的矛盾,而这些矛盾——写实性与幽玄性、戏剧的矛盾冲突性与歌舞的调和性,通过世阿弥的上述理论,以及在这种理论指导下的实践都得到了解决,从而确立了能乐独自的理论和艺术方法。最能体现他的理想的典目《井筒》就反映了他在这方面所作的努力。

能乐从猿乐能演进而来的、观阿弥吸纳的滑稽要素,在世阿弥的剧作中渐次淡化而由狂言所继承,歌舞幽玄的"梦幻能",占据着能乐舞台的中心地位,并且得到了禅竹和音阿弥



① 世阿弥《风姿花传》(中译本)解说,第16页,中国社会科学出版社1999年版。

等的继承和发扬光大。特别是禅竹在理论上对世阿弥的"幽玄论"和"歌舞二曲中心论"的继承和创新，著有《歌舞髓脑记》、《六轮一露记》、《幽玄三轮》、《至道抄》等二十余部论著，世阿弥在其理论的基础上，借助禅学和歌学的理论，来构建自己的能乐论。他的曲目《芭蕉》就具现了这一点。

正是由于世阿弥的诸多方面的业绩，大大地提升了能乐的艺术水平，能乐完全走向成熟的道路，同时促进能乐进入了鼎盛期。

第四节　狂言的艺术形态

狂言与能乐同于室町时代诞生，也同是发源于"猿乐能"，有"姐妹艺术"之称。但是，狂言最早则是隶属于猿乐能。能乐是在歌与舞的基础上，发展为以戏剧情节为主的表演。狂言则是从猿乐能复式结构之一的"余兴艺"分化出来，发展为科白的喜剧。狂言原初则是从属于能乐，作为能乐的幕间约十至十五分钟加演的短小表演节目。它没有固定脚本，表演者临时发挥，用对白或独白即兴滑稽表演。其作用：一是辅助观赏者了解能乐剧情；二是调剂欣赏者的情绪。狂言初期就是以这种从属于能乐的形式而存在的。

狂言这一称谓的由来，现存文献无明确记载，最早记录狂言曲名的是正平七年(1352)某寺的记录有"狂言山卧说法"。继之应永二十三年(1416)至文安五年(1448)的《看闻御记》记录有"物语僧被召，说唱种种狂言"。中国唐代诗人白居易《洛中集记》中也有"狂言绮语"句，即"以今生世俗文字之叶，狂言绮语"之过，转为将来世世赞佛之恩，使之成为转法轮之缘。

因而《东岸居士》的主人公东岸居士不依靠说教而通过歌与舞表现佛陀的教诫，以导众生，就唱出："诚然，以狂言绮语，也能进入赞佛转法轮之道，是人心的花曲。"有的学者据此认为这是出自白居易句，[①] 这一考证是有其依据的。

到了室町时代末期和江户时代，狂言进一步提高其即兴性、滑稽性和文艺性，主要含笑的要素，它的氛围与多属悲剧性的、以幽玄歌舞为中心的能乐，难以调协同台演出，于是狂言为了能够充分发挥自己本身的特色，摆脱对能乐的从属性，完全从能乐分离出来，由一主角、两配角的狂言师表演。作为独立的科白喜剧，它拥有自己的规模、自己的艺术空间、自己的脚本和表演程式，这时，狂言作为独立的戏曲形态，在艺术上获得了较大的发展，成为以滑稽讽刺为主的写实喜剧。从这点来说，狂言比能乐更多地继承了猿乐滑稽性的正统。周作人指出："它（谣曲）只取了猿乐中比较严肃的一部分，原来还有些轻松诙谐的一部分收容不进去，这便分了出来，独自成功一种东西，就是狂言这种喜剧了。"[②]

最早记录狂言的文献是后崇光院的《见闻日记》，它于应永三十一年（1424）三月记有在伏见御香宫公演猿乐狂言，表演"公家人疲劳种种之事"，即反映了没落贵族的种种世相，引起了笔者后崇光院自己的不满，斥责了猿乐狂言的乐头；同时，还记有在比睿山山门表演"猿之事"的狂言时，将猿作为日吉权现的兽类，山法师感到受辱，愤怒地用刀刺伤了表演者的事；在仁和寺表演时，甚至发生驱赶狂言乐头的事件。这些记

---

① 《日本古典文学大辞典》（简约版），第494页，岩波书店1986年版。［美］唐纳德·金《日本文学的历史》（6，古代·中世篇）第119页和149页注115、118，中央公论社1995年版。

② 周作人译《狂言选》引言，第Ⅸ～Ⅹ页，中国对外翻译出版公司2001年版。



录，一方面显示了狂言所具有的讽喻性和批判性，另一方面也可以从中窥见狂言初期受到当时公家的贵族和上层僧侣反对的一斑。

随着狂言的发展和提高，于宽正五年（1464）在鞍马吉劝进公演猿乐狂言，其壮观成为"公家、武家的欣赏剧"，当时三天连续表演了二十三个曲目。狂言形成大藏流、鹭流、和泉流三大流派。前两者以江户为根据地，服务于武家德川幕府，鹭流于明治时代初期业已式微；后者在京都，为公家所接纳，获得在皇宫表演的特权。根据《狂言三流谱系图》记有的日吉万五郎的名字，以及万五郎的三弟子弥右卫门、源右卫门、鸟饲和泉分属这三大流派来推测，他们的活跃期是在天文年间（1532～1554）。

狂言是即兴剧，初期表演都是由表演者商定一个梗概，临时即场发挥，演出一次即罢。第二次表演或淘汰旧内容，增添新内容，或者新旧内容合一，无固定脚本。据日本学者掌握的材料估计，狂言的脚本约三百曲，最古老的脚本是 17 世纪创作的，共约二百曲，现今仍在演出的约有二百曲。① 最早的一部狂言脚本集是室町时代末期安土桃山时代前期天正年间（1573～1592）的《天正狂言本》，收入约一百曲，记录了剧目梗概和歌舞词章，显示了已具备了一定的形式。但是，从严格的意义上来说，它是梗概本，仍不能算是正式的脚本。作者大多无署名，能够确定作者的只有几曲，绝大部分均由民间流传下来。到 17 世纪的江户初期，狂言词章才定型，将脚本固定化。江户时代以后，再没有创作新的作品。现行的许多曲目都已不是当时的定型，而是经过种种变容变形才具体固定下来

① 加藤周一《日本文学史序说》，第 302 页，筑摩书房 1980 年版。

的。

现存的狂言脚本主要有属于狂言三大派的。大藏派大藏虎明(1597～1662)的《狂言之本》(1642),收入二百余曲目,有的是口传第一次形成文字的,有的只书曲目梗概;大藏虎清(通称弥右卫门,1758～1806)的《狂言之本》(1646),现存仅八曲目,大部分已失传。基本上与虎明本类同,词章略异而已;和泉派的《狂言六义》(约1624～1644年间)收入二百余曲目,属于这一流派的祖传本;鹭流的通称传右卫门本,书写年代比前三者稍晚,约于18世纪初。此外还有江户初期的《狂言记》(编者未详)收集的二百种曲目,大多是这三派的共有曲目。这一正式的狂言词章本,对于狂言的流布起了很大的作用。

小山弘志就狂言三流派这些古本的特点写道:"这些是流行于江户时代的狂言三流派之古本。它们各自共有大半的曲目,而同一曲目大致上是相同的。它们出于同源,只是实施细部规制时产生了异同。所谓异者,即有的流派有源头,其他流派也以它为本而有所改变。大概在这个时代里,直至被成文保存下来以前,一般是不具备流派意识的,它们彼此是相互自由地摄取的吧。于是被笔录留存下来以后,就将彼此的小异看做流派的特征,并加以强调而留存于世。因此,我们从这种情况考察中世狂言的时候,有必要分别将各自的表演,看做是狂言的形态之一,从中发现共同存在的东西,并以此为中轴,观察其可变的程度。"①

有关狂言论著有:世阿弥的能乐论书《习道书》(1403)中的第七条兼论狂言,这是最早的狂言论作;大藏虎明的《童子



① 小山弘志编《谣曲·狂言·花传书》,第53页,收入《日本古典鉴赏讲座》,角川书店1958年版。

草》(又称《狂言昔语抄》,1660)专门论述了狂言与能乐的关系、狂言与连歌俳谐的关系、狂言的艺风以及传承大藏流艺风的必要性,同时主张狂言艺术是语言艺术,以有趣为上品等,这是现存的最古的狂言艺术论著。

狂言的题材主要取自民间的现实生活,讴歌一般民众,比如农民、仆人、下级武士等的勤劳、勇敢或机智幽默,讽刺代表权力的大名、武士以及依附于权势的僧侣等的愚蠢、蛮横或残酷,具有强烈的现实性和批判性,而且富含笑的要素,又用当代语言演出,贯穿"笑中寻乐"的创作原则,受到了当时崛起的庶民阶层的狂热欢迎,却遭到贵族、大名和上层僧侣的鄙视和反对,上述的《见闻日记》的记录就是最好的证明。然而狂言和能乐一样,将庶民喜见乐闻的"猿乐",提炼为一个新的剧种,首次创造了日本民族戏剧,并将它提升到成为一个时代文化的高峰,这是日本文化史上应大书一笔的事件。

狂言曲目大概可以分为以下五大类:一类是大名类、二类是僧侣类、三类是女婿女人类、四类是鬼神类、五类是杂类,凡未能划归上述四大类者,都属于此杂类。

五大类中,大名类是最主要的类别,曲目最多。现存狂言被认为是首屈一指的大曲《武恶》,就是属于大名类。它描写大名让大管家杀一个他认为"怠惰"的仆人武恶,大管家从命到了武恶家,见武恶可怜,不忍下刀,让武恶逃生,并谎报大名说,他已将武恶杀掉。武恶去寺庙谢神时,巧遇大名,惊慌失措,大管家给他出了一个主意,让他装扮成幽灵,把大名吓跑的故事,最后戏剧的矛盾冲突,以喜剧的形式结束。在大名与佯装幽灵的恶武在寺庙相遇的一场戏中,有这样一段的对白:

大名:武恶,你在地狱可曾遇见过先你死去的人?

武恶：遇到许多你的故人，也遇到你的先人。

大名：什么？我的父亲？我的父亲？（哭着走近武恶）

大管家：哎呀，请小心切莫靠近这个幽灵。

大名：我非常怀念我的父亲，他老人家如今怎样啦？快快讲来！

武恶：他是在人世战死的，如今落入了修罗地狱。

大名：大管家，听见了吗？他说我父亲落入了修罗地狱，太可怜了啊！

……

大名：先人还说了些什么？

武恶：他说您的住所太窄，他很不放心，他那里屋子宽，叫我一道陪你去修罗地狱呢！

在作者笔下，武恶淋漓尽致地讪笑、讽刺和诅咒了大名，而大名在智勇的仆人面前又显得那样无力，那样愚蠢，正如武恶最后还给他扔下一句话："您真是卑劣怯懦了！"这类辛辣地讥讽大名的有代表性曲目还有：《两个大名》、《大名赏花》、《附子》、《蚊子摔跤》等。

僧侣类，也大多讽刺和挖苦僧侣的生活，比如《忘了布施》之讽刺住持向施主靠乞求布施度日而又作清雅状；《柿子与山僧》之嘲笑山僧偷树上的柿子吃，被柿子主人发现，把他比做乌鸦、猴子、鹞鹰，让他学它们叫，学它们动作，大肆耍弄一番。这些僧人在人们的作弄下，大都无法施展其"法力"；《骨皮》批评了方丈唆使徒弟说谎，人家来借伞，说是师父撑伞出门，遇上狂风，伞变成骨是骨，皮是皮了。人家来借马，徒弟如此说了。方丈又教他，应说放马出去吃草，却发了野性，将腰骨跌

断，不中用了。人家来请方丈主持忌日法会，徒弟又如此说了。于是方丈批评徒弟是个呆子，徒弟不服气，与方丈有了这样一段对话：

徒弟：师父难道没有发过野性吗？

方丈：我什么时候发过野性了？

徒弟：说出来要丢脸的。

方丈：我没干什么丢脸的事，要是有，快快说来，快快说来！

徒弟：哦，有一天，"一夜女"不是来到您门前了吗？

方丈：那个"一夜女"来又怎么了？

徒弟：请听下去，您招她到了您的卧房，那还不会发过野性了吗？

从这简短的对白中，不是将方丈"挂羊头卖狗肉"的嘴脸描绘得惟妙惟肖了嘛。

女婿女人类，主要围绕男与女、夫与妻、女婿与岳父、侄儿与伯母等的各种纠葛而展开戏剧情节，反映了庶民日常生活中的矛盾和他们的心理机微。《石神》、《争水的女婿》、《女婿索亲》、《伯母酒》等都是这一类的作品。

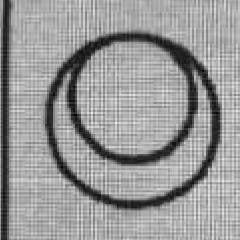
最后一类鬼神类，最有名的是《雷公》、《立春》、《福神》、《三个富翁》等，借助鬼神来讽喻人间的种种世相。

在狂言中最能反映时代特征的，是大名类和僧侣类。当时社会普遍存在着"下克上"的风潮，即普遍存在着下层反抗上层，比如家臣反抗大名、下层僧侣反对上层僧侣等企图打破旧的社会秩序的现象。这两类狂言对大名和上层僧侣的讽刺与揶揄，给庶民带来一种新鲜的解放感，因而受到广大庶民尤

其是农民的狂热欢迎,是有其社会文化基础和群众基础的。

狂言的戏剧情节都很简单,并不十分复杂,一般都是以两人的矛盾对立关系为中轴展开,而且都很少注意塑造人物的个性,大多是类型化了的。

可以说,能乐和狂言作为最古老的戏剧形态而保存了下来,作为戏剧文学最早进入了日本文学史。同时,它们的创作者积极参与国剧歌舞伎的创设,对于歌舞剧走向台词剧起到了很大的作用,成为创造另一种新的古典剧种——歌舞伎的原动力。



第七章 五山文学及其后续



五山文学确立与中国禅林文学——五山文学的主要代表作家——五山文学双璧义堂周信·绝海中津——一休宗纯诗的狂气——良宽诗的风流

第一节　五山文学确立与中国禅林文学

所谓五山，是中国南宋的官寺制度，即由朝廷任命住持的五所最高的禅寺。近古镰仓时代中后期，从中国传入禅宗以后，首先对日本的禅寺制度产生了重大的影响，日本南北朝时代至室町时代建立了当时占主流的临济宗禅院的等级制度。室町幕府进一步学习南宋五山制度，分别在镰仓和京都建立四大寺的等级，几经修订和变动，最后于建武元年(1334)在京都建立天龙寺、相国寺、建仁寺、东福寺、万寿寺等五山制。历应四年(1341)，五山有变迁，由官方建立南禅寺，成为五山之

上。于至德三年(1386)确立建长寺、圆觉寺、寿福寺、净智寺、净妙寺为镰仓五所最高的禅寺。由于中国的寺院都建在山中,"山"也是"寺"的意思,故日本仿此将镰仓的五寺和京都的五寺称为"五山十刹",简称"五山"。这些禅寺的主要人事由幕府任命,获得幕府的政治庇护和财政的援助,成为禅宗官僚化的特殊门派,规定"十方住持制"即五山十刹的住持不许一派独占,而广求十方英才,事业取得了很大的发展。

在文学方面,自古代菅原道真建议废除遣唐使,日本朝廷中断了中日经济和文化交流,平安时代中末期实现了和风化以来,汉文学一度式微。近古初期,如上所述,虽然开始引进中国南宋禅寺制度的同时,派出大批留学僧前来中国,研究禅学,但初时他们的研习方向,经学与文学相比,自然更重经学。所以,在镰仓时代一个相当的时期内,未出现过优秀的汉文学作品,现留存下来的只有少数诗集《元久诗赛会》、《汉和兼作集》,诗论著《文凤抄》、《明文抄》,以及少数僧侣的倡导文学等。虽然如此,随着禅宗的流布,在禅僧觉阿、道元、圆尔等的作品中也显露禅文学的萌芽。

特别是随着时间推移,留宋的日僧人数日增。据《本朝高僧传》所记载,高僧传记的四百六十九人中,十三四世纪的镰仓、南北朝时代前来中国留学的高僧,就有九十三人。据说,这个时代的日本高僧,五人中就有一人有留学的经验。① 他们留宋期间,憧憬中国文化,受到中国文学艺术的熏陶。回国后,积极传播中国文化和文学;同时,幕府也邀请中国禅学僧赴日,尤其是元朝灭宋后,镇压禅宗,大批宋高僧流亡日本,成为归化僧。以此频繁的中日文化交流为契机,在京都、镰仓五

① 加藤周一《日本文学史序说》(上),第271页,筑摩书房1980年版。

山十刹制度确立以后，这些有才华的禅僧都渐次集中其间，这对于当时日本禅宗文化和文学艺术都产生了不可忽视的影响。就文学艺术而言，首先，汉诗文再度兴隆。其次，是传播南宋水墨画和庭园艺术，并及于茶道、俳句。

因此可以说，"五山时代"汉文学的中兴，与这一时期的中日频繁的文化交流和学习中国禅林文学是分不开的。中国北宋时代，科举应考失败的士大夫，大多出家参禅，他们在禅林生活中，书写禅林文书也采用官方文书的文体——四六骈体，与偈颂一起，成为其后五山文学的两根支柱。同时经常举办诗会，写作和鉴赏诗歌，积极摄取宋儒学的新风，作为社交和宣教活动的一环，这也是禅僧必须的学艺和文学的教养，从而掀起了一股禅文学的风气。这种新风传至日本，五山禅僧抱着极大的兴趣研究宋儒学的同时，也广为阅读宋代周弼编的《唐贤三体诗法》、《联珠诗格》、宋代黄坚编的《古文真宝》等中国文学通俗修养书，乃至撰写有关注释书，从中习得中国唐宋时代诗文包括李白、杜甫诗和唐宋八大家的诗作法。这不仅丰富日本禅林生活，而且促进日本五山文学的发展。我们从以下各节引用的部分五山诗文，就可以看出它们与中国文化与文学的联系有多么的密切。这是日本五山汉文学中兴的历史文化背景。

日本五山文学的发展和变迁大致可以划分为三个时期：

第一个时期，五山文学勃兴的阶段。近古的镰仓时代初期建久二年(1191)留宋日僧明庵荣西从中国宋朝回国以后，移植禅宗，也将宋朝的这种禅林生活中创造诗文的风气开始带到了日本。初时主要将禅师的言行作记录，以"语录"的形式表现出来。因而五山文学最初阶段便以"语录"的形态出现，比如留学僧东福圆尔的《至一国师语录》、无象静照的《无

象和尚语录》,归化僧兰溪道隆的《大觉师禅语》、无学祖元的《佛光圆满常照国师语录》等,内容多为入院、上堂、小参、升座等佛事法语类,使用了四六骈俪体,部分还使用了比喻、象征的文学修辞,主要表现宗教的哲理。特别是其中的序、跋、赠答的偈颂类,虽仍未脱离歌颂佛的"偈颂"、"佛赞"等形态的范畴,但已含有诗和艺术散文的要素,惟受到佛教宗旨和禅旨的制约,语录的体裁、编制仍全部沿袭宋禅林的模式,即单纯移植和模仿,缺少独创性,且很少表现美的情绪,尚未能作为完全独立的文学而存在。

镰仓时代后期至南北朝初期时代,一大批具有汉诗文教养的宋元僧赴日,其中宋朝台州人一山一宁(原姓胡氏,1247~1317)学识高深,禅学自不待言,从儒、道、诸子百家的学说,到稗官小说、乡谈俚语无不精通。一宁于正安元年(1299)作为元成宗使者抵日不久,被执政者北条贞时疑为"间谍",幽禁于伊豆的修禅寺,获释后接受皈依,先游历镰仓的建长寺和圆觉寺,后于京都南禅寺任住持,著有《一山国师语录》二卷。他开了日本五山十刹传播中国禅林文学的先河,给日本禅林文学的形成带来很大的刺激,成为日本五山文学的开山祖。

在这一时期与一山一宁占有同样重要地位的,是无学祖元和竺仙梵仙。无学祖元(1226~1286),原姓许氏,宋元鄞县人,晚年于弘安二年(1278)随留元僧桃溪德悟赴日,比一宁赴日时间早二十余年,他突破"不立文字"的思维,主张写偈颂作文章,要钻研修辞,初具文学的意识,对于日本五山文学的形成与发展,起到很大的作用。竺仙梵仙(1292~1348),原姓徐氏,又称来来禅子,元朝明州人,十岁上便成童僧,落籍保宁寺。赴日后,遍历京都、镰仓五山建长寺、净妙寺、净智寺、南禅寺,最后入建长寺任住持,在元时代著有偈颂集《来来禅子

集》，赴日后著有《来来禅子东渡语》、《来来禅子东渡集》等。他所到之处，广收弟子，兴隆禅业的同时，也繁荣了禅林的学艺和偈颂。特别是他十分关心"五山版"的印刷事业，其弟子春屋妙葩等成为"五山版"的核心力量。

这一时期还有一人是不能忽视的，就是古林清茂(别号金刚幢)。他不仅培养了归化僧像竺仙梵仙这样禅林文学的高足，而且力劝中岩圆月等优秀的留元日僧回国，集于金刚幢旗下，在其影响下，以偈颂为主进行创作。

简言之，上述留元宋归国日僧和元宋朝赴日归化僧，推动了日本禅文学的迅速成长和成熟，为其后的日本五山文学的鼎盛打下了基础。

第二个时期，进入鼎盛的黄金时期。从近古中期起，即南北朝时代到室町时代中期，中国宋元灭亡，建立了明朝，室町幕府足利义满将军派使者赴华，改善两国的关系，正式将五山制度确定为新的宗教政策，将京都的五山作为官寺，加以积极保护和扶持，足利本人也带头学汉诗文，除了派遣留学僧赴华学习之外，并邀中国禅僧赴日讲授宋学、禅学和汉诗文。于是，宋学、禅学和汉诗文在日本禅僧，特别是在镰仓五寺、京都五寺的禅僧中先后盛行起来，并促使汉诗文进入了全盛期。镰仓、京都的五山禅僧，都兼通禅儒二学，勤学汉诗文，成为有教养的人。当时由于水墨画的流行，需要画题，于是他们首先流行起题写偈颂、汉诗和散文来，这便成为日本五山文学之源，也成为日本五山文学的主要文学形式。

在这种情况下，日本五山不仅获得宗教的繁荣，并且积蓄了一批文学僧，拥有自己创作汉诗文的实力，完全从前期的"语录"形式分离出来，成为独立的汉诗文形态，日本五山文学进入全盛期。如果说初期阶段是主要仿效中国禅文学的形式

的话，那么这一全盛期则逐渐脱离单纯的禅偈颂，更多地汲纳和摄取中国禅文学传统的幽玄与深邃的情趣，完全脱离古代文学的“哀”的主情性，而追求“寂”的精神性。换句话说，禅的精神产生了汉诗文，这些汉诗文又确立自己的表现方向。

这一时期，一山一宁的留宋弟子梦窗疏石、虎关师链、雪村友梅等等先后回国，成为其后禅林文学主要派别的中坚力量。他们传播大陆禅林尊重文笔的风气，刺激了汉诗文的创作，出现了称作“外集”这样一种独立形态的汉诗文集，诗形分五言、七言、四言、六言的绝句，律诗、古诗、赋，以七言绝句为多。文体则分说话、铭文、跋文、书简、疏等。其中梦窗疏石的《梦窗国师语录》、虎关师链的《济北集》、雪村友梅的《岷峨集》，以及寂室元光的《寂室和尚语录》、别源圆旨的《东归集》、铁舟德济的《阎浮集》、中岩圆月的《东海一沤集》、愚中周及的《甘余集》等收录的诗赋和文章，在新禅风和文学氛围的培育下，一方面其内容与禅院生活密切相连，尚残留偈颂气味；另一方面，表现了作者个人的真情，出现了含有个性感动、吟咏地方风光和山林闲居的风趣的诗作。比如：

别源圆旨诗曰：

人生天定在身前，穷达升沈岂偶然。
指上数过多日月，心中游遍日山河。
秋风白发三千丈，夜雨青灯五十年。
靠壁寻思今古事，一声新雁度凉天。　（《夜座》）

寂室元光诗曰：

无限风光已索然，残花尚自舞庭前。

春归定有重来日，人老何曾复少年。
幻迹多留青嶂里，幽怀常在白云边。
闲窗昼永如经岁，课罢楞严隐几眠。　（《三月尽》）

像这类五山禅僧的汉诗，中国禅诗的文学色彩很浓，有的直接引用中国诗或典故，上述别源圆旨的“白发三千丈”之出于李白的《秋浦歌》；“夜雨青灯五十年”之出于韦应物的《夜雨对床》的故事。可以说，五山诗达到了无杂纯一的诗境，开拓了日本五山文学的新路，遥遥领先于同时期的和歌。

梦窗疏石门下的义堂周信、绝海中津引进和传播中国明代的纯文艺的诗风和禅林四六文体方法，给五山文学带来新的活力。义堂周信的《空华集》、绝海中津的《蕉坚藁》分别以其广博的学识、深刻的观照和清闲高雅的诗格，给近古日本的汉诗文坛吹进了新风，促使五山文学走向了纯文学化，从而将五山文学推向了高峰。周信与中津成为五山文学的双璧。随之，出现彦龙周兴、惟肖得岩、江西龙派、瑞溪周凤、横川景山、景徐周麟等一批优秀的僧侣作者，活跃在五山文坛上。其成果集中反映在横川景山编的《百人一首》、文举契编的《花上集》等上。他们所选的以义堂周信、绝海中津为中心的汉诗，淡化了偈颂的宗教色彩，增强了纯文学性，日本五山文学进入鼎盛的黄金期。

可以说，五山诗僧主张诗文的精神，效法“禅道有妙悟，诗道也有妙悟”（《沧浪诗话》）的理论，提倡“禅诗一味”的理念，即诗心与禅心浑然为一。景徐周麟在《翰林胡芦集·容安斋记》中就说：“参诗参禅，安心岂有二乎。”实际上，这种“参诗参禅”即参诗如参禅，是将宗教性融入文学性、艺术性。在这一新的文学论的指导和推动下，完全摆脱“偈颂味”和“禅学味”，

形成了纯粹的、文艺性的、美的趣味性的新诗风。

第三个时期，从近古后期，即室町时代末期到江户初期，日本五山文学不仅在语言技巧上将汉语日本化，而且在内容表现上也试图日本化，出现此前禅林文学很少出现的恋爱诗，当时禅院无尼姑，其中多是写同性爱。日本五山文学彻底世俗化的结果，汉诗与传统的万叶歌的恋歌相承，以颂恋情为主。但禅僧的恋爱对象不是女子，而是同性的少年，所咏的大多是男色。东沼周严就歌唱出这样同性恋的汉诗句：

昨夜同床残月窗
鸳鸯帐底影双双
祇应长贺梦云去
寺似金山扬子江　（《流水集》）

这一时期，汉诗文的代表作者和作品有：心田清播的《心田诗藁》、东沼周严的《流水集》、三益永因的《三益诗稿》等，与禅很少联系，一味追求艳词和风流，渗透日常生活的心理因素，流露出缠绵的情绪。

在日本五山汉诗文走向世俗化，堕入美辞丽句的玩赏物的时候，脱离了五山禅寺生活的一休宗纯、良宽对这种风潮加以反拨，使禅林文学中也有异性爱的诗文，一休与盲女阿森、良宽与贞心尼就写了不少异性爱的诗，这是一个特异的存在。一休汉诗集《狂云集》、良宽的汉诗集《草堂诗集》则是禅林文学优秀诗集之一。他们两人长期以来未被文学史家所重视，在二战战后才开始进入日本文学史。

五山文学，狭义来说，是指活跃在京都、镰仓的五山制度寺院内的禅僧的汉诗文。事实上，当时五山十刹之外，还存在

许多重要的宗派，五山文学之外还创作了大量汉诗文。因此，从广义来说，五山文学不限定五山派的禅僧文学，而且还包括非五山派的其他宗派的诗和骈文的创作，比如一休宗纯、寂室元光、良宽就不属五山的文学僧，故也可以称为以五山为中心的禅林文学，代表着近古日本的汉诗文的主流。安良冈康作指出："仅以居住五山的禅僧的著作，来概括中世前期、后期的汉文学是比较勉强的。在五山之外，还留下其他禅僧的优秀的诗文，显示其特异的作风。顾念及此，我以为中世汉诗文的主流，与其将它称作'五山文学'，不如概称为'禅林文学'更为恰当。"① 这是有其道理的。但是，一般日本文学史家就是从广义的角度出发，将近古以五山为中心的汉诗文概称为"五山文学"。五山文学遥遥领先于近古的和歌等其他文学模式，作为形成近古日本文学的主要因素之一，在日本文学史、文化史上占有极其重要的位置。

在这里还值得特别指出的是，五山的日本汉文学与古代平安时代的日本汉文学是没有任何的继承和历史的联系。江户时代学者江村北海就指出："五山禅林之诗，固不易论也。盖古昔文学，兴盛于弘仁天历，陵夷于延久宽治，泯灭于保元平治。于是世所谓五山禅林之文学，代而兴之。"(《日本诗史》)这说明古代日本汉诗文兴盛于平安时代初期弘仁至天历，渐次式微于平安时代中期的延久至宽治，泯灭于平安时代后期的保元·平治，而近古的五山文学是取代它而兴起的。因此一些日本文学史写道："五山文学是(平安时代汉文学)断绝后新生的文学，而且新兴的禅林汉文学之源，不是求自日本过去的传统，而是只依据于海外大陆。平安王朝的汉文学是由



① 久松潜一责编《增补新版·日本文学史》(中世)，第299页，至文堂1979年版。

'文章经国'来支撑的贵族官僚的文学，中世的汉文学则是作为僧侣的一种宗教手段而出发的文学，两者很难存在联系的因素吧。"①

具体地说，近古的五山文学既没有平安时代汉文学那种"文以载道"的儒家文学思想，又没有那种"以山水风月、歌酒琴酒乐其志"的道家文学情调，有的只是中国禅林文学那种清闲幽寂的禅味，以及中国唐、宋诗文创作的风习。日本的五山诗以唐代李白、杜甫，宋代梅尧臣、苏轼、黄庭坚和禅僧诗集作为规范；日本的五山文则学唐代韩愈、柳宗元，宋代欧阳修、苏轼的散文体的文章作法。所谓五山文学"只依据于海外大陆"，就是指日本五山文学只依据在中国禅林文学的禅风和中国唐、宋文学的氛围下培养出来的。

但是，这只是问题的一面，而不能忽视的另一面是：日本的五山文学并非中国禅林文学的支流，它没有中国禅诗的精深的思想内容，却有着日本禅自己的枯淡情愫，有着日本禅僧自己的纤细感情表现，还有着自己细致入微的感觉语言，以及当时新兴的武士和町人阶级的地方性和庶民性的因素。因而，它是中国的、外来的因素与日本的、本土的因素的对立、交流与融合的产物，作为近古日本文学有机的组成部分，是具有民族特色的。

安良冈康作就这样评价五山文学中的汉和文学交流在文学史上的意义：日本五山文学的作风就其"相对于贴近禅林生活而形成来说，也接受唐宋在俗者（李白、杜甫、苏轼、陆游等）的文学的影响，存在积极地表现自己真情的倾向。在这里就有个性、有热情、有文学的自觉，从这一作风，就可以窥见它在

---

① 市古贞次责编《日本文学全史》(3，中世)，第420～421页，学灯社1979年版。



艺术上的升华。而且,在健康的知性支撑下,没有陷于颓废,对自然与人生诸相,自由地流露出自己的感动。可以说,在这里发挥了摆脱类型化的清新性,有一种要完成独自的文学的意志。"①

还有,镰仓、京都两地五山,舶来了大量宋元版的典籍,成为印刷禅经和儒典之地,同时也印刷了禅僧本人的著作,通称为"五山版"。当时出版业十分发达,从弘安六年(1283)至天正十八年(1590)的三百零八年间,刻印了大批汉籍禅书,大部分是中日两国高僧的语录,具有代表性的典籍、语录《禅林僧宝传》、《辅教篇》、《临济录》等,流传于世。据川濑一马的《五山版研究》的统计,现存遗品约一千五百册。木版书约二百八十种,其中不同版本一百四十种,总计全版种四百一十余册。② 内含内典,主要是禅籍;外典,主要是中国诗文集,大多是属供禅僧用的教养书。有代表性者如《杜工部诗集》(20卷)、《唐柳先生文集》、《韵镜》、《韵府群玉》(20卷)、《论语集解》、《十八史略》(10卷)、《春秋经传集解》、《胡曾诗注》、《蒙求》等。这不仅促进日本由手抄本时代步入印刷出版业的时代,成为日本出版事业之开端,而且大大地推动了新儒学、新佛教的传播和汉文学的中兴与持续兴隆。

日本五山文学就是在这样的禅林特殊大环境下的产物,似疏离社会、孤立于近古文学发展而存在。然而,实际上,五山文学的全盛,与室町幕府封建制的确立是并行的,实现了当时古典与当世、贵族与庶民、优雅与卑俗的两种对立文化的融合,对于当时的政治、文化都产生了不可忽视的精神影响的作

① 安良冈康作《五山文学》,《岩波讲座·日本文学史》(第六卷,中世),第18页,岩波书店1959年版。

② 《日本古典文学大辞典》(简约版),第702页,岩波书店1986年版。

用。进入近古后期的江户时代，五山禅宗完全在幕府的控制之下，禅僧阿谀和屈从于强权、追求名利者日众，禅宗本来的自在精神丧失殆尽。五山文学依靠幕府的庇护而繁荣与兴盛，也由于依附权势，而逐渐丧失了独自性，必然进入衰退期，完成其上下四百年的历史的使命。五山僧一休宗纯慨叹："山林富贵五山衰，惟有邪师无正师"(《狂云集》)。从此日本的汉文学经由新儒学者之手，以新的面貌出现在日本文坛上。

第二节　五山文学的主要代表作家

日本的五山文学派别繁杂，根据安良冈康作列表举出属于五山派的主要流派和创始以来的重要文学僧，摘录如下：黄龙派(派祖明庵荣西)、圣一派(派祖东福圆尔)、法灯派(派祖无本觉心)、大觉派(派祖兰溪道隆)、宗觉派(派祖兀庵普宁)、佛源派(派祖大休正念)、法海派(无象静照)、佛光派(派祖无学祖元，后由梦窗疏石继承，称梦窗派)、一山派(派祖一山一宁)、大应派(派祖南浦绍明)、大通派(派祖西硐子昙)、环溪派(派祖镜堂觉圆)、雪岩派(派祖灵山道隐)、宏智派(派祖东明慧日、东陵永屿)、大鉴派(派祖清拙正澄)、焰慧派(派祖明极楚俊)、愚中派(派祖愚中周及)、古林清茂派下诸派(竺仙梵仙、石室善玖、月林道皎)、大慧派(派祖中岩圆月)、幻住派下诸派(远溪祖雄、业海本净、无隐元晦、复庵宗己、古先印元、大拙祖能)等。[①] 各派都是师嗣相承关系，借此巩固其门派。其中梦窗派是最大的一派，拥有梦窗疏石、规庵祖圆、铁舟德济、

① 安良冈康作《五山文学》，《岩波讲座·日本文学史》(第六卷，中世)，第20~21页，岩波书店1959年版。

义堂周信、古剑妙快、绝海中津、心田清播、东沼周严、景徐周麟等三十余名具有影响力的文学僧，受到足利尊氏的支持，十分繁荣兴盛。其他如圣一派、一山派、大慧派是很重要的门派，也分别拥有虎关师链、雪村友梅、中岩圆月这样一些颇有实力的文学僧。

梦窗派的派祖梦窗疏石（1275～1351），伊势人，幼年丧母，移居甲斐。九岁入平盐山，十八岁受戒，赴镰仓入建仁寺，师从一山一宁作偈颂。后辗转甲斐、美浓、土佐、相模伊势等地各寺庵。元弘三年（1333）镰仓幕府灭亡，奉后醍醐天皇之敕命移籍临川寺，后又开天龙寺，为后醍醐天皇祈愿冥福。其付衣受戒弟子凡二千五百余人，可谓“人才蔚如”。特别培养出像义堂周信、绝海中津这样成为五山文学双璧的人才，梦窗派成为“法场之战，文物之苑”①。梦窗疏石的《梦窗国师语录》与其他禅僧的语录集，对于萌生五山文学的贡献是不可磨灭的。

虎关师链（1278～1346），汉诗文家、学问家。京都人，出生于笃信佛教的家庭。自幼聪颖过人，有“文殊童子”之称。八岁上，遭遇自然灾害，无家可归，就投身于临济宗一派，先后在京都、镰仓南禅寺、圆觉寺等名刹修行，并培养了许多弟子。以德治二年（1307）师从一山一宁，以及正和三年（1314）前后，父母先后双亡为契机，他的人生观发生重大的转变。他本人说：“余，正和以前，以书质心；正和以后，以心质书。”（《济北集》）从此他在一山的影响下，勤奋学习中国典籍，精心钻研学问之道。此时正如其弟子中岩圆月所称赞的：“伏惟，座下，微达圣域，度越古人。强记精知，且善著述，凡吾西方经籍五千



① 安良冈康作《五山文学》，《岩波讲座·日本文学史》（第六卷，中世），第23页，岩波书店1959年版。

余轴，莫不究其达奥，置之无论。”（《与虎关和尚》）

虎关一生著作等身，主要著作有：《元亨释书》（30卷，1323）、《佛语心论》（18卷，1325）、《十禅支录》（3卷，1335）、《禅仪外交集》（2卷，1342）、《禅余或问》（2卷，年代未详），以及汉诗文集《济北集》（20卷，年代未详），在五山文学中占有重要的地位。他的汉诗文兼备，以文为佳，多描写自己的生活体验及周边景物。散文如《陆荷记》（1314）、《无价轩记》（1333）等最为杰出，由于他学贯和汉，作为学者的散文，以理性思维为轴心，达到情与理的浑然统一，纵横自如地展开有自己特色的散文世界。他的《无价轩记》有这样一段描写：

> 明年夏，暑孔炽。暑之为威也，酷于隘屋矣。老为患也，困于暑毒矣。乃和蛛网而剥糊纸，拂蚊橱而却户钥。扉半闭，飙先至，拭黺丞，涤烦热。盖室之背，大林、巨涧。所谓千松洗玉者也，生涧筱荡。斯风也，禀林壑之阴，钟松竹之清。故能醒我困羸，畅我性情。偶偶哦古诗："六月买松风，人间恐无价"。即扁轩曰无价，高枕而卧。

在这里，作者老年蛰居寺中的方丈北轩，通过夏日的变化，体味时序流转的意味，慨叹"凡物无价而系于时"，反映了他的"无价之用"的生活理念和精神世界，即反映了他察"时"论"无价"的人生观。这也是他将自己居住之方丈小庵称作"无价轩"之由来。其文字雅正，语汇丰富，而且声韵带有一种音乐感，似有仿唐古文的韵味。他的诗作也不乏抒情的绝句。在《济北集》中就咏出这样的七言绝句：

> 薄暮天边云翳收，乾坤灏气满空浮。

明虽似昼清于昼，爽为宜秋约此秋。

池净或疑有行地，地宽何必用登楼。

通宵剩听丛草响，蝴蝶遂无入寸眸。

作为汉诗人的虎关师链以其宽广的视野，观照了月下的秋景，给人做成一种“乾坤灏气满空浮”，“地宽何必用登楼”的错觉，仿佛进入一个“似昼清于昼”，“宜秋约此秋”的硕大的自然之境，而秋之寂却在其中。

雪村友梅（1290～1346），生于越后白鸟乡。自幼赴镰仓，当了一山一宁的侍童，有机会学习五山文学开山祖的为人为学的风范，接着在延历寺登坛受戒。于十八岁赴中国元朝，广交朝野文人学士，受到中国文化的熏陶，除修行佛学外，还学诗、习书法。可惜好景不长，由于当时日元关系恶化，雪村友梅和大多数留元日僧一样，在政治上受到嫌疑而系狱，获释后被软禁长安三年后，流放四川十年。前后十余年间，埋头读书，经受精神的炼狱。大赦后，返长安南山入翠微寺任住持，嗣一山法，颇受元朝廷礼遇，封号“宝觉真空禅师”。于天历二年（1329）已届四旬的他回国后，开设二寺，云游各寺，最后任建仁寺住持。在古林会下，广泛与禅师应酬，赋诗文答赠，积极介绍元朝的新思潮和推动汉文学创作的工作。他与虎关师链成为前期五山文学的先驱者。

雪村著有诗文集《岷峨集》（年代未详），主要是留元期间流放四川成都之作，成都附近有岷山、峨眉山二山，故以此而命名。诗集多为五言、七言绝句和律诗，是五山诗的典型的诗型，达到了他的五山汉文学创作的顶峰。

在流放期间，他超然物外，以纯一的禅心，观照人生，观察自然，将自己的感情移入自然，唱出《七月朔立秋》这样的诗

句：

细细乾坤同是客，匆匆岁月尽堪惊。
梧边叶为秋传语，苹末风催暑饯行。
岷岭但看寒雪色，汶江犹未静波声。
维舟何处鸣蝉急，山阁苍茫倚晚晴。

也就是说，人虽处逆境，在流放的小天地里，在四季的流转中，连静静的波声、蝉鸣，都浸入心间，引起诗人的不安，慨叹“匆匆岁月尽堪惊”。但他还是以空寂的禅心来慰藉自己，比如在无题中吟道：

且喜人空法亦空
大千任是一樊笼
罪忘心灭三禅乐
谁道提婆在狱中

诗中表露人空佛法亦空，罪性本身亦空，一切归于空无，即消却罪障，灭绝心计，便可尽享三界禅天的快乐，并以释迦弟子提婆来喻己，提婆初入法门，夸耀自己的学识和神通，成为异端而被打入地狱，最后他得到了救济而成佛。他以此表达自己虽也系狱而以空寂的心待之的乐观态度。可谓诗心禅心一如。

诗人虽身在异地，仍心怀故国，怀友思亲，这种情怀不时在这一《岷峨集》的诗中流露出来。比如《秋夜怀友》一诗曰：

我本东南人

常思东南客
奈此良夜何
萧萧城东陌
泛菊露溥溥
鸣柯风械械
微吟君不来
明月转空白

《萱》一诗又曰：

泽国春风入草根
谁家庭院不生萱
远怀未有忘忧日
白发垂垂独倚门

前诗咏诗人身居长安看日本，乃在东南方，所谓东南人即日本人，在明月良夜，微吟诗句，怀乡思友；后诗吟诗人无时不忧愁地远怀在泽国之地的老母。两诗仅短短几句，诗人饱满的爱国爱母之情便跃然纸上。

雪村友梅还著有语录诗文集《宝觉真空禅师录》，这是回国后所作。由于此时他忙于开设新寺和住持的工作，未能全身心投入文学创作，故虽还有像《西海道中作》、《东海道中作》等这样的纪行诗，仍保持昔日的诗风，但从整体来说，已少有作诗的热情表现。

中岩圆月（1300～1375），镰仓人，号东海一沤子，俗姓平氏。八岁即成僧童。十九岁欲从博多出发赴中国元朝未成，于六年后才能成行。留元修道七年，巡礼江南各名刹，以诗文

应酬于中国文人学士之间，专攻朱子学，慕李白、杜甫、韩愈诗风，摄取中国文化来丰富其才学，为其后在五山文学的发展打下了基础。于元弘二年(1332)归国后，表示嗣法临济宗大慧派，而被其所属的曹洞宗宏智派指为叛教者，不堪忍耐，欲再度赴中国未果，恐遭迫害而辗转全国各地，无固定居所。历任镰仓、京都、丰后的万寿寺住持。其嗣法的大慧派大师东阳德辉为其在京都万寿寺建庵，本拟长居，却险遭异己暗杀，又流落近江地方，往来于兴龙寺、建仁寺之间。中岩圆月就是在这种流离失所的状态下造就了自己，也成就了自己的文学，进行了包括偈颂、古诗、律诗、绝句等各种诗型的创作，推动四六骈俪文体的流行，并培养了像义堂周信这样杰出的学艺门生，为当时汉诗文的发展做出了很大的贡献。

作为五山文学主要派别的大派派祖，中岩圆月的汉诗文集《东海一沤集》不乏对自己的人生遭际，抒发了内心的感怀诗，且属畅达并富有个性的佳篇。他在中国和答别源圆旨时高吟道：

窗间吐月夜沉沉，壁角光生藤一寻。
穷达与时俱有命，行藏于世总无心。
梦中谁谓彼非此，觉后方知古不今。
自笑未能除僻病，逸然乘兴发高吟。

他归国停留博多，又寄别源二首，其时别源已先于他两年前回国。其中一首曰：

江湖忆昔共萍踪
各自漂流归东海



彼此情舍无限事
都卢只在不言中

前诗慨叹惠世因时而定,并不关心出世或隐世,梦中却欲区别是非与黑白,醒后方知古不今,飘然自笑与高吟;后诗悲叹自身如浮萍般漂泊无着。在此,诗人引用初见唐朝俗语"都卢"即一切,以及宋、元成语"心中无限事,只在不言中"句,来表达自己面对人间的沧桑,"情舍无限事","只在不言中"。可以说,诗人如果没有开悟的境界,是不可能如此自然地活用禅的"不立文字"而在"言外"的思想;如果没有自身坎坷生活的磨练,是不可能对人生有如此的深刻体现;还有,如果没有直接接受中国文化的熏陶,也是不可能产生如此完美的和汉精神融合的诗篇。《东海一沤集》是日本五山文学名集之一,甚至被誉为"五山文学隆盛的纪念碑式的存在"。①

中岩圆月还著有《中正子》、《中岩圆月和尚自历谱》、《佛种慧济禅师语录》、《蒲室集注释》等。

第三节 五山文学双璧义堂周信·绝海中津

五山的诗僧中,义堂周信和绝海中津被誉为五山文学双璧。义堂的文、绝海的诗,将近古的日本汉文学推向新的高峰。

义堂周信(1325~1388),号空华道人。生于土佐高冈郡,自少习《法华经》,读儒书。十四岁削发为僧。足利尊氏将军



① 久松潜一责编《增补新版·日本文学史》(中世),第310页,至文堂1979年版。

创建历应禅寺时，任命梦窗疏石为开山第一世住持，即师从梦窗疏石，成为高足。翌年，欲赴中国元朝，因病未果，挂籍历应寺，再度侍奉梦窗左右。其师梦窗圆寂后，于观应二年(1351)起，先后移籍于京都建仁寺、南禅寺和天龙寺。元文四年(1359)受命赴镰仓，辗转镰仓五山，开始镰仓的禅林生活，并成为梦窗派。

他对儒学和汉文学造诣颇深，主张施仁政，辅以文治，强调“治天下国家者，无不以文为先”，颇受足利义满将军器重，并给义满讲授《中庸》、《论语》。至德三年(1386)任南禅寺第四十四世住持，向当局进言，将南禅寺格升为“五山之上”，从而确立了五山的政治体制。寂室元光曾叹道：“今五山十刹的人事，不就由‘黑衣宰相’执牛耳了吗?”他读书量很大，且必作读书笔记，编纂成册，如《联芳集》、《古今杂集》等，于赋诗文时加以活用。他的汉诗文，以社交诗和赠答诗居多。

义堂周信的《空华集》，收录诗、序、说、书、疏、铭及文等凡20卷，汉文四百七十六篇，汉诗一千七百三十九首，其中七言绝句为一千零三首，占压倒多数。① 在五山文坛中，可谓最多产的作者。他的《对花怀旧》诗吟曰：

纷纷世事乱如麻
旧恨新愁只自嗟
春梦醒来人不见
暮檐雨洒紫荆花

他还咏出：

① 冈田正之《增订版·日本汉文学史》，第342页，弘文馆1954年版。

三年不作禁城游
几度东风唤客愁
今日暮檐春雨里
对花犹认旧风流

这样将人的心情融进小小的自然景物——花，虽有点漠然，但却是很有实感的，实实在在托出诗人的情愁。这是纯文艺性的诗句，也反映了在汉诗中如何体现日本美的情愫。

诗人还写了不少戏作诗：

听得春天雷一声
知它号令为谁行
相阳城外泥沟里
惊起蛤蟆努眼睛　（《闻雷戏作》）

看尔老鸦频浴池
要同鹄白也难为
不如仍旧黔而黑
免使群禽特地疑　（《因看鸦浴戏作》）

诗人以闻雷声，惊蛤蟆突出眼珠，戏作"号令为谁行"；以看鸦浴，乌鸦虽浴，也难以变成白天鹅，戏作难免让"群禽特地疑"，戏作中颇富哲理。总之，一切自然之物都可以入诗，戏作人生。

这部集子还有些诗篇充分体现了义堂周信"禅诗一味"的性格，比如《次韵酬相阳二友五首》之一这样吟咏道：

岳色秋逾瘦，泉声夜更长。
不成酬素志，聊复挹清芳。
门掩陈尊宿，禅谈会折床。
此生何所务，痴坐看空房。

此诗一开首就以自然的空寂景致为背景，活用中国唐末禅僧陈尊宿严律“自他”的信条，一心坐禅，掩门拒见一切访客，以及中唐东寺如会的禅僧在僧堂讲禅，将禅床都坐塌陷的故事，来喻自身对人生已无所求，一心参禅的状况，可谓以诗表现其开悟达到了最高的境界。正如序作者在《空华集》序文中所称赞的：义堂“禅文皆熟，余力学诗”，“梵音妙唱，令人乐闻”。《空华集》被誉为五山文学的杰作之一。

义堂还大力提倡作偈颂，并搜集中国宋元两代诸尊的五言、七言绝句三千首，编入《贞和集》，深为五山诗僧所喜诵。

他的文更为出色，是五山文学中汉文的上乘之作。在《空华集》中的“深耕说”有这样一段文章写道：

空华叟郊居无事，出浮泛观，田野桑柘之间，有大麦同亩而异熟者。怪之质之老农。曰：“惰农为也。”问其所以。曰：“凡地耕而浅者，所种之物，必早熟而不茂。深而耕者，必晚成而肥硕也。是以善学稼者，患乎耕之浅，不患成之晚也。而彼惰者，用力弗专。所以耕有深浅，而熟有早晚也。”

嗟乎，今之吾徒也，耕道不深，而患名晚者，岂无愧于老农之言也耶。余窃有感于中，遂书以告同学端介然。端介然深耕者之徒也。

义堂周信在文中，以老农深耕之理，言做学问也如耕种有勤、惰之分，而收获也有茂、欠之别，一分耕耘一分收获，以教诫其弟子勤奋好学。其理显浅易懂，文境高深，显示其汉文的深厚功力。

绝海中津(1336～1405)，生于土佐高冈豪族，与义堂周信同乡。十三岁上京入天龙寺，求师于西芳寺的梦窗疏石。后转籍京都、镰仓各寺，于应安元年(1368)元末明初渡海赴中国，先遍历江南名刹，与各地文人吟诗作句，广结翰墨之缘，并以温文尔雅而闻名。洪武九年(即永和二年，1376)受明太祖谒见，问询法要之余，让绝海看了几张日本风景画，并求一首有关熊野的诗，绝海奉呈七言绝句一首："熊野峰前徐福祠，满山药草雨余肥。只今海上波涛稳，万里好风须早归。"(《应刹赋三山》)间接地表达早日归国之愿，终于翌年(永和三年，1377)结束前后八年的留华生活，返回日本。

回国后，绝海受足利义满将军的眷顾，出任鹿苑院院主，主讲禅学。其间曾向义满率直谏言，一度引起义满愤怒，他便离京他去。后经义堂的斡旋，在义满息怒后，他才回归京洛，先后任等持院、相国寺住持，过隐居生活。他为此赋诗一首：

世事从来多变态
当初早知有如今
青山高卧屋檐下
不许白云知此心　(《钱原和清溪和尚韵》)

诗人对世事多变似还耿耿于怀，以陶渊明辞官隐退为背景所作的一首七言绝句，借题发挥，诗云：

柳色阴阴隔水村
休官归去问田园
义熙年后无全土
独喜先生端节存　(《题归田园》)

绝海试图将由于世事多变而引起的郁闷，深深地埋藏在内心底里，乃至不让隐友清溪和尚得知。由此可见他表面平静的隐居，内心底里仍暗涌着的波澜，世事剪不断理还乱，并似以陶渊明晚守清高的节操来喻己，从中也可见近古的人文生态的一斑。

在他的送别、怀友诗中，深含丰富的感情，在怀卧病白下(金陵)的乡友一诗就这样吟咏：

白下人来说旧游，闻君卧病北山幽。
幻身谁得长无恼，大道何曾有所忧。
寒露清霜残夜梦，紫参红枣旧山秋。
空令二十年前友，千里相思欲白头。
(《乡友志大道、金陵卧病》)

诗中贯穿庄子《至乐篇》的“人生忧俱生”的思想，劝慰病中的老乡友要乐观无忧，并要采生药紫参红枣相送，以聊表寸心，尤其是最后一句“千里相思欲白头”，寄托了诗人怀友的全部真挚的感情。

绝海中津的叙景诗，清雅飘逸，写得很美。其中一首写道：

河流一带冷涵天
远近峰峦秋雾里
似把碧罗遮望眼
水妃不肯露婵娟　（《河上雾》）

这首咏景诗从传统的审美意识出发，描写了河岸远近群峰笼上朦胧的秋雾，飘浮着苍茫的烟云，并借用了曹植《洛神赋》的女神形象，抒发河上的美女神在这派空濛的景象中若露不露，给人一种含蓄美、空寂美的感受。从这一例也可以说明，日本五山诗文从借鉴中国禅林文学开始，经过长期的消化、并存与融合。正因为如此，收入绝海诗集《蕉坚藁》（年代未详）的赠送别诗、怀友歌、赠答诗或咏景诗各类型的诗，发挥了义堂的风格同时，进一步去宗教化，他的诗几乎没有宗教性的题材，体现了这一时期民族审美的主体，更提升了诗的艺术品格。

《蕉坚藁》与雪村友梅的《岷峨集》并称五山诗的双峰。绝海圆寂后四年，后小松天皇赐他国师号。

义堂周信与绝海中津的诗文，将禅林文学提高到了一个新的水平，两人并称为代表这一时代的两大家。江村北海在《日本诗史》中对他们是这样评价的："五山作者，其名可征于今者，不下百人，而绝海、义堂首选也"，"绝海、义堂，世多并称"；同时对两人进行比较时写道："余尝读《蕉坚藁》，又读《空华集》，二禅壁垒，论学问则义堂似胜绝海。如诗才则义堂非绝海敌。"事实上，义堂也是很有诗才的。他们两人在五山文学和日本文学史册上都占有重要的一页。

第四节 一休宗纯诗的狂气

一休宗纯(1394～1481),其生平未详,传说他是后小松天皇之私生子,天皇弥留之际,还呼着一休的名字。但一休的身世至今仍是一个谜,他一生并无与其父接触,父亲对他来说,只是一具幻影。六岁入寺为僧童。十三岁学赋诗,每日一首,持之以恒。当时写作的《长门春草》,今仍保存下来。这时已显出他赋诗的天才。青年时代修禅,当时五山十刹为最高等级,他却脱离五山禅寺的生活,而成为五山文学的特异的存在。之所以采取如此决定,他在《狂云集》的一首诗中有所透露,即"山林富贵五山衰,惟有邪师无正师。欲把一竿作渔客,江湖近代逆风吹。"这些诗充满了对五山衰落的慨叹,对当时禅林腐败和堕落风俗的讥讽和批判,以及对庶民疾苦的关心和同情。

脱离五山禅寺后,一休在关山派隐士谦翁宗门下修禅。其师谦翁殁后,由于失去精神的支柱,过度哀伤,痛不欲生,冥想一周,难以解脱,便在琵琶湖投水,自杀未遂。获救后,投入大德寺派的华叟宗昙门下继续参禅修行,这一门派十分贫困,派祖华叟对弟子要求非常严格,一休在此修禅开悟,其师授予"一休"号。一休学得其师清贫孤高的精神,并且加以大胆发挥,对其宗门的贫困现状,满怀悲愤,发出狂诗云:

极苦饥寒迫一身
目前饿鬼目前人
三界火宅五尺体

是百忆须弥苦辛

因此，一休自称是“疯狂的狂客”，自号为“狂云”。他的诗集命名为《狂云集》(1467)，收入约五百六十首汉诗，大多是七言绝句。

一休一生为宗教和人生的根本问题而苦恼。他的法兄养叟让绘师画其师华叟顶相并乞赞，最后将此赞作为“印可语”，向他人吹捧其师已认可自己“修行得道”，其师大怒，一休也愤然痛斥其法兄这种作为。其师逝后，法兄当了住持，他决心离寺，给养叟题诗一首：

将常住物置庵中
木勺笊篱挂壁东
我无如此闲家具
江海多年蓑笠风　（《题如意庵》）

这首诗是附在寺庙什物明细表之后，其用意是很明显的，以“如此闲家具”对他来说已是无用之物，表明他对当时禅林世风日下的揶揄，在平淡的诗句中隐露其强烈的对现实挑战的意味。在《自戒集》中，他也谈到了其离寺是与法兄养叟的紧张对立的原因。

一休还曾为宗教和人生的诸多纠葛而大声疾呼：“倘有神明，就来救我。倘若无神，沉我湖底，以葬鱼腹！”后来有一次，由于他所在的大德寺的一个和尚自杀，几个和尚因此而被牵连入狱，一休深感有责，入山绝食，并再一次试图自杀。

在《狂云集》中还收入了许多爱情诗，赞美性爱，超俗的自然，高吟出：

学道修禅失本心
渔歌一曲价千金
湘江暮雨楚云月
无限风流夜夜吟

这种求道修禅"失本心"，而风流逸事却"夜夜吟"，表明他已然作为一个自由人，正萌生着"自由诚可贵，爱情价更高"的超前现代意识。

在爱情诗中，咏盲女阿森的爱情诗约有二十多首。于文明二年(1470)，年已七十六岁的一休，与四十岁的盲女阿森邂逅，谓阿森是"一代风流之美人"，于是两人由相爱而同居于一休的寺院，他所咏的盲女爱情诗二首曰：

盲森夜夜伴吟身
被底鸳鸯私语新
口约慈尊三会晚
本居古佛万般春

木凋叶落更回春
长绿生花旧约新
森也深恩苦忘却
无量亿劫畜生身

这爱情诗反映了与阿森"伴吟身"、"私语新"的缠绵的情爱，人虽老，春心未灭，作为破戒僧，他大胆誓言：如果忘却这分爱情，将在"永劫"中变成"畜生身"。一休这类的爱情诗是

从纯粹的心咏吟出来的，可谓达到至纯至美的艺境。

其“狂”的表现，不仅于此，尽管他受到佛界的斥责却仍要进一步向宗教的传统——禁爱欲、禁酒肉挑战：

住庵十日意忙忙
脚下红丝线甚长
他日君来如问我
鱼行酒肆又淫坊　（《如意庵退院·寄养叟和尚》）

美人云雨爱河深
楼子老禅楼上吟
我有抱持接吻兴
竟无火聚舍身心　（《题淫坊》）

在这里酒肉、美人、爱河、拥抱接吻，淫坊（妓院）都成诗人歌，在这类诗中写到花颜甚至裸体（《寄御河古开浴》），但却绝不渗入任何生理的因素，有的是形而上的、感觉的不羁的风流和狂气，成为彻头彻尾的反传统体制、反传统道德的异端者。他的先辈大和尚对其近乎放荡的狂言进行了严厉的斥责，其门下也深表愤慨，一休对此作偈进行了解释道：

同门老宿，诫余淫犯肉食，会里僧嗔之。因作此偈，示众僧云。

为人说法是虚名
俗汉僧形何似生
老宿忠言若逆耳
昨非今是我凡情



当然，一休赞美的是正常的人欲和常情，乃至达到痴和狂的程度，但他决非赞美淫坊。这可以以他批评京城妓院的性行为无异于牛马鸡犬，其昌盛乃是亡国的征候为证。(《叹王城淫坊》)因此，小西甚一评价说："无论在偈颂方面，还是在通常的诗方面，都不使用印象式的表现技法，这是因为他重视题材的新颖性吧。他的题材不仅采集于暴露私生活的方面，而且涉及社会现象，这是过去的诗所未见的。(中略)日本汉诗以现实世相作题材的并不多，从一休开始，这种'俗'(指通俗文学——引者注)已经登场，可以说，中世第三期(即本文学史近古中期的分期——引者注)的文学已经从这里萌动了。"①

一休就在宗教感情与爱欲感情、自赞与忏悔的矛盾与对立中，有时向僧戒、世俗挑战，并为此而自赞，有时也妥协并为此而忏悔。同一人曾做过这样的自赞和忏悔两种诗：

《自赞》曰：

华叟子孙不知禅
狂言面前谁说禅
三十年来肩上重
一人荷担松源禅

《忏悔拔舌罪》曰：

言锋杀戮几多人
述偈题诗笔骂人

① 小西甚一《日本文艺史》(Ⅲ)，第390页，讲谈社1992年版。

八裂七花舌头罪
黄泉难免火车人

可以说,一休宗纯的"《狂云集》的作品,大多取材于禅宗的传统参禅,在他的所有作品中,都可以窥见禅的宗教色彩,全集充满求道的真挚和热情,直接反映了一休的思想和心境。正如一休自称为'疯狂的狂客'一样,这部《狂云集》洋溢着狂和破格的精神,其热烈的求道精神与旁若无人的破戒言辞、自赞与忏悔、艺术的肯定与否定的对立诸观念是浑然共存的。"①

为此一休曾狂言:"佛界易入,魔界难入"。于是,他冲破禅宗的清规戒律,抱着"魔界难入"的心情,决定要闯"魔界",追求恢复人的本能和生命的价值,以及艺术的真、善、美。他写许多狂诗,批判禅林的种种腐颓现状;写许多恋爱诗,大胆而直率地表露了自己的真情。川端康成颇为这句话所感动,常常挥笔题写这句话,并作了这样的解说:"这句话的意思可作各种解释,如果进一步往深处探讨,那恐怕就无止境了。继'佛界易入'之后,又添了一句'魔界难入',这位属于禅宗的一休打动了我的心。归根到底,追求真、善、美的艺术家,对'魔界难入'的心情是:既想进入而又害怕,只好求助于神灵的保佑,这种心境有时表露出来,有时深藏在内心底里,这兴许是命运的必然吧。没有'魔界',就没有'佛界'。然而要进入'魔界'就更加困难。意志薄弱的人是进不去的。"② 这段话,是一休要从宗教与文学两方面"破戒"的矛盾心境的真实写照

① 《日本古典文学大辞典》(简约版),第485~486页,岩波书店1986年版。
② 川端康成《我在美丽的日本》,《川端康成全集》(第二十八卷),第351~352页,新潮社1982年版。

吧。

一休宗纯明知“魔界难入”，又要闯入“魔界”，这正是他的“破戒”意志的表现，也是他的“狂气”的所在。最后，一休在辞世之前，留下了《辞世诗》一首，曰：

十年花下埋芳盟
一段风流无限情
惜别枕头儿女膝
夜深云雨约三生

最后诗人还未能忘怀他的“风流无限情”，誓言“云雨约三生”，而他作为“云雨”（禅僧）要三生与盲女阿森相爱，其痴痴之情，跃然句中。可以说，这是一休宗纯疯狂、风流一生的自画像。享年八十七岁。

第五节 良宽诗的风流

良宽（1758～1831），近古江户时代的汉诗人、歌人、书法家。出生于越后（今新潟）三岛郡出云崎名叫山本左门泰雄的名主兼任神职家庭，家道中落。原名荣藏，自削发称良宽，又号大愚。自少就读私塾，习儒学，勤奋好学。如他作诗所云：“一思少年时，读书在空堂。灯火数添油，未厌冬夜长。”十八岁上，见习名主，不久出家，云游各地，托钵坐禅。他之出家，自谓“世人皆谓为僧而参禅，我即参禅而后为僧”，其动机是复杂的。他不满幕府的体制，忧时愤世，在出家歌中愤然咏出：“现今人世是无常，五脏六腑在燃烧”，但他不是因为无为或厌

世，而是独爱逍遥，因此歌又曰："并非逃遁厌此世，只因独爱自逍遥。"（《无题》）他参禅余暇，专心读书，埋头赋诗作歌。中年回故里，不归家，也不皈依任何宗门，更不依附官寺五山十刹，而蛰居附近闲寂的空庵，度过孤独清贫的岁月。对他影响最大的书籍，除经书《法华经》、《正法眼藏》外，主要是汉籍《论语》、《庄子》，以及王维、李白、杜甫等的中国诗集和《万叶集》、《古今和歌集》等日本歌集。

良宽有两段美丽动人的故事传说：一桩是与峨眉山下桥桩邂逅，一桩是与贞心尼的爱恋。

第一桩是19世纪的往事：据传文政八年（1825），一根刻有"峨眉山下桥"几个篆刻字的木桥桩，长八尺七寸余，围宽二尺九寸，从四川青衣江流到长江；沿江流向东中国海、经对马海峡、能登半岛，到达宫川滨。这桥桩从中国西南部漂流到日本，轰动一时。良宽是不是亲眼目睹？现今无从考证。但他得知后，十分感动，确实乘兴作七绝《题峨眉山下木桥桩》一首：

不知落成何年代，
书法遒美且清新。
分明峨眉山下桥，
流寄日本宫川滨。

这段奇谭，在良宽之弟由之著《八重菊日记》，以及铃木牧之著《北越雪国》里也曾记载过这件事和良宽的诗。一百六十余年后的今天，禅学家柳田圣三将良宽的这首七绝诗作了一块诗碑，从宫川滨按原来的水路，流还四川，立于峨眉山麓。这一往一来的故事，实在是像诗一般的美。据柳田圣山解释：

良宽一定是联想起李白诗作“峨眉山月半轮秋，影入平羌江水流。夜发清溪向三峡，思君不见下渝州”，兴之所至而写了自己这七绝的。因为日本人信仰峨眉山是普贤的圣地，那里的桥桩不期从彼岸漂流到锁国的日本人的眼前。他们的这种信仰与李白的诗叠合在一起了。李白是月的诗人，据说他在叫采石矶的地方，泛舟长江，欲捞映在水中的月，落水淹死了。可以说，这是李白漂来的。良宽同这样一位李白邂逅，感动之余，作了上述这首七绝。①

第二桩是与贞心尼的爱恋。文政九年(1826)秋，69岁的晚年良宽因衰老而迁至岛崎村，当29岁的贞心尼在他面前出现并表示热烈时，偶获如此年轻的纯真的心，内心深感欣慰，情不自禁地低吟起爱情歌来，歌曰：

望断伊人来远处，
如今相见无他思。

良宽这首诗“既流露了他偶遇终身伴侣的喜悦，也表现了他望眼欲穿的情人终于来到时的欢欣。‘如今相见无他思’，的确是充满了纯真的朴素感情”。②

良宽殁后，贞心尼还编了良宽歌集《莲之露》(1835)，其中收入不少良宽与贞心尼的爱恋赠答歌，反映了他的浪漫与风流的情怀。其中也收入良宽不久于人世时所吟的绝命之作：

谓言贸然断绝饭

① 见叶渭渠《扶桑缀瑛》，第32页，湖北教育出版社2002年版。
② 川端康成《我在美丽的日本》，《川端康成全集》(第二十八卷)，第349页，新潮社1982年版。

只为等待安息时

这首歌是答贞心尼的赠歌。贞心尼赠良宽歌曰："禅师病情严重时，闻断饭药来吟诗。谓言无效断饭药，亲自等待雪消融。"

这一赠一答，说明良宽与贞心尼长相厮守，他们在苦痛之中，彼此的心更加贴近。在他们相恋的翌年，良宽在贞心尼的悉心照料下圆寂了。

良宽兼具高德和诗才，自编自抄本《草堂诗集》（年代未详）收入自作汉诗二百余首。他的诗作相当一部分是答谢诗，自己没有保留或入集，而他人编的良宽诗集计有十余种。据柳田圣山统计，现存汉诗约四百五十首之多，若干相近似。除重复者外，约剩三分之二。①

《草堂诗集》，是良宽参照杜甫草堂之称谓，而亲自取其名的。顾名思义，这是良宽隐居在草堂（即禅庵）里回顾和感悟人生而作的诗，相当一部分是吟咏自身的生活实况和立身处世之作，唱出：

生涯懒立身
腾腾任天真
囊中三升米
炉边一束薪
谁问迷悟迹
可知名利尘
夜雨草庵里



① 柳田圣山《沙门良宽》（中译本），第5页，北京大学出版社1990年版。

双脚等闲伸　（《生涯懒立身》）

从首句“生涯懒立身”到末句“双脚等闲伸”，充分展露了良宽在草庵生活中悠闲自适、自在潇洒的心境。同时晚年回首少年时，他慨叹道：

少小学文懒为儒
少年参禅不传灯
今结草庵为宫守
半似社人半似僧　（《少小学文懒为儒》）

“宫守”者神社看守人，“社人”者神社的神官。他“学文懒为儒”，又“半似社人半似僧”，即非俗非僧，超然物外，这与他的“懒立身”、“任天真”的人生哲理和处世之道是相通的。比如他读道元的《永平录》有感，曾作诗言道：一夜滔滔读此录，“夜来雨漏湿书笈”，“慕古感今劳心曲”（《读〈永平录〉》）。也就是说，他在读书，更在思考，更在忧时愤世，为此而“劳心曲”。事实上，良宽的人生观不是消极无为，而是忠实实践日本禅宗提倡的“难行·自力”的信念，是积极进取的。

在这诗集的诗作中，有直接反映他的诗学观的诗，曰：

谁我诗谓诗
我诗是非诗
知我诗非诗
始可与言诗　（《我诗非诗》）

其诗又言道：

可怜好丈夫
闲居好题诗
古风拟汉魏
近体唐作诗
斐然其为章
加之以新奇
不写心中物
虽多复为何　(《可怜好丈夫》)

在这里,良宽强调了他的诗非一般当时的日本禅诗,而是写他的"心中之物",否则,"不写心中物,虽多复为何"。正如伊藤左千夫所说:"一、良宽禅师其人本身全是诗。其心即诗。其词即诗。如此,他对肉眼所见之物,自然动心,出口成词,词即成歌。诗之心动,诗之排列,如顺影物表现出来。这就是禅师之诗歌。二、禅师之歌,有如心灵的颤动与回响。也就是说,良宽上人所有的歌,让人看不见想见之物。在一首的结构上,丝毫看不见人工的痕迹。"①

正如上述,良宽对中国文学抱着一种特殊的感情。他时常引用王维的"行到水穷处,坐看云起时"的诗句,对王维的写琴诗也情有独钟,作了不少自赞诗句"没弦琴"。

良宽的《静夜草庵里》句:

静夜草庵里
独奏没弦琴



① 唐木顺三《良宽》,《日本诗人选》(20),第247页,筑摩书房1974年版。

调入风云绝
声和流水深
洋洋盈溪谷
飒飒度山林
自非耳聋汉
谁闻希声音

王维的《竹里馆》句：

独坐幽篁里
弹琴复长啸
深林人不知
明月来相照

两诗人的句，一人是在静夜的草庵里独弹"没弦琴"，一人是在幽深的竹林里独弹有弦琴，其琴声幽远悠长，但是"谁闻希声音"，"深林人不知"，都只是在自己的心灵深处旋荡与回响。可以说，两人的诗都体现了诗人的悠游、从容、潇洒和等闲的意趣，彼此的诗心是相通的。所不同的是，良宽弹的是"没弦琴"即心中的琴，大概是要体现其写"心中之物"的禅意吧。

良宽爱读李白的诗，虽时空相隔，但与李白很有诗缘，他从多方面接近李白。首先，李白向往大自然的诗作对良宽的汉诗产生直接的影响，从他们的咏诗进行比较：

良宽的《田面庵》一诗曰：

桃花如霞夹岸发

春江若蓝接天流
行看桃花随流去
故人家在水东头

李白《山中问答》一诗曰：

问余何意栖碧山
笑而不答心自闲
桃花流水窅然去
别有天地非人间

两位诗人所处的自然环境不同，一个在五合庵，追寻故人；一个在碧山，悠然自闲，但他们抒写静观飘落的桃花随流水远远漂浮而去那种潇洒、怡然自得，恍如步入桃花源的心境是相同的，向往桃花如霞的夹岸、若蓝接天的春江、别有一番天地的像仙境般的大自然的意愿也是相同的。而且其中还交织着自然美和人情美。

良宽虽身为僧，但仍保持一颗春心。佛教东传，与本土的神道融合，佛教日本化，重视现世而不重来世，重视此岸而不重彼岸，所以日僧不是禁欲主义者。良宽也不例外，也是识人间烟火的。他写了以数千百计的汉诗中，也不乏写美女的诗。他的《草堂诗集》就收入了好几首。其中《南国》诗所颂的越后美人，与李白的《越女词五首》赞少女的歌所流露的情感也是相似的，列举如下：

良宽的《南国》诗之一：

南国多佳丽



翱翔绿水滨
日射白玉钗
风摇红罗裙
拾翠遗公子
折花调行人
可怜娇艳态
歌笑日纷纭

李白的《越女词五首》之一：

耶溪采莲女
见客棹歌回
笑入荷花去
佯羞不出来

《越女词五首》之二：

吴儿白皙多
好为荡舟剧
卖眼掷春心
折花调行客

良宽、李白这些赞少女诗，不仅写出了少女的佳丽和艳态，而且展露了少女的春心，她们一人"拾翠遗公子"，一人"见客棹歌回"或"卖眼掷春心"，都为"折花调行人（或行客）"，其表现少女在羞涩、朴素中透露出的一丝真情，在舒畅、直率中更露出的一颗青春的心。两人诗中的少女心，何其相似乃尔。

很明显，良宽的《南国》从词句到精神是借鉴李白的《越女词》的少女赞诗而作的。

杜甫的诗集也列在良宽的图书目录之中，足见其对杜甫诗的珍爱，因为他们都拥有一颗忧时愤世的正义心。但杜甫在诗中多有表现，通过自己的诗愤然慨叹世道之不正，梦想实现经国之大业，坚定地唱出“射人先射马，擒贼先擒王”（《前出塞》），“悲笳数声动，壮士惨不骄”（《后出塞》）这样雄伟、悲壮的诗句。而良宽则不同，他对幕府体制虽不满，且有着清醒的头脑和锐利的目光，但也只是低吟出“格外知见洗时弊”，“五脏六腑在燃烧”这样既愤然又忧伤的诗句，其对时弊和天灾加人祸的不满，有时“忆旧终有泪”（《忆在圆通时》），止于反省和感叹自身的无力；有时又直言“孰能乘四载，使民有所依”（《宽政甲子之夏》），为民提出绝望的控诉。从中也可以说，良宽与杜甫不同，他所追求的，是精神的思辨、解脱和慰安。这是杜甫的诗心和良宽的诗心，以及中日诗学审美价值的异同所在。

良宽还著有《法华赞》、《法华转》，在《法华经》二十八品的各章作了一百零二首偈颂收入其中。他的歌集皆由他人编撰，除上述贞心尼的汉诗集《莲之露》外，还有林瓮雄编《良宽禅师歌集》，收入短歌约一千三百首、长歌约九十首、旋头歌约三十首。其和歌受万叶歌、古今歌的影响，多为咏自然歌、感怀歌，注重清丽和音调美。他的歌作不如诗作，但也有一些如上所举闪光的秀句，永垂于日本和歌史册上。

良宽一生自由脱俗，风流不羁，还有一首作为绝命之作永留人间，歌曰：

秋叶春花野杜鹃，
安留遗物在人间。

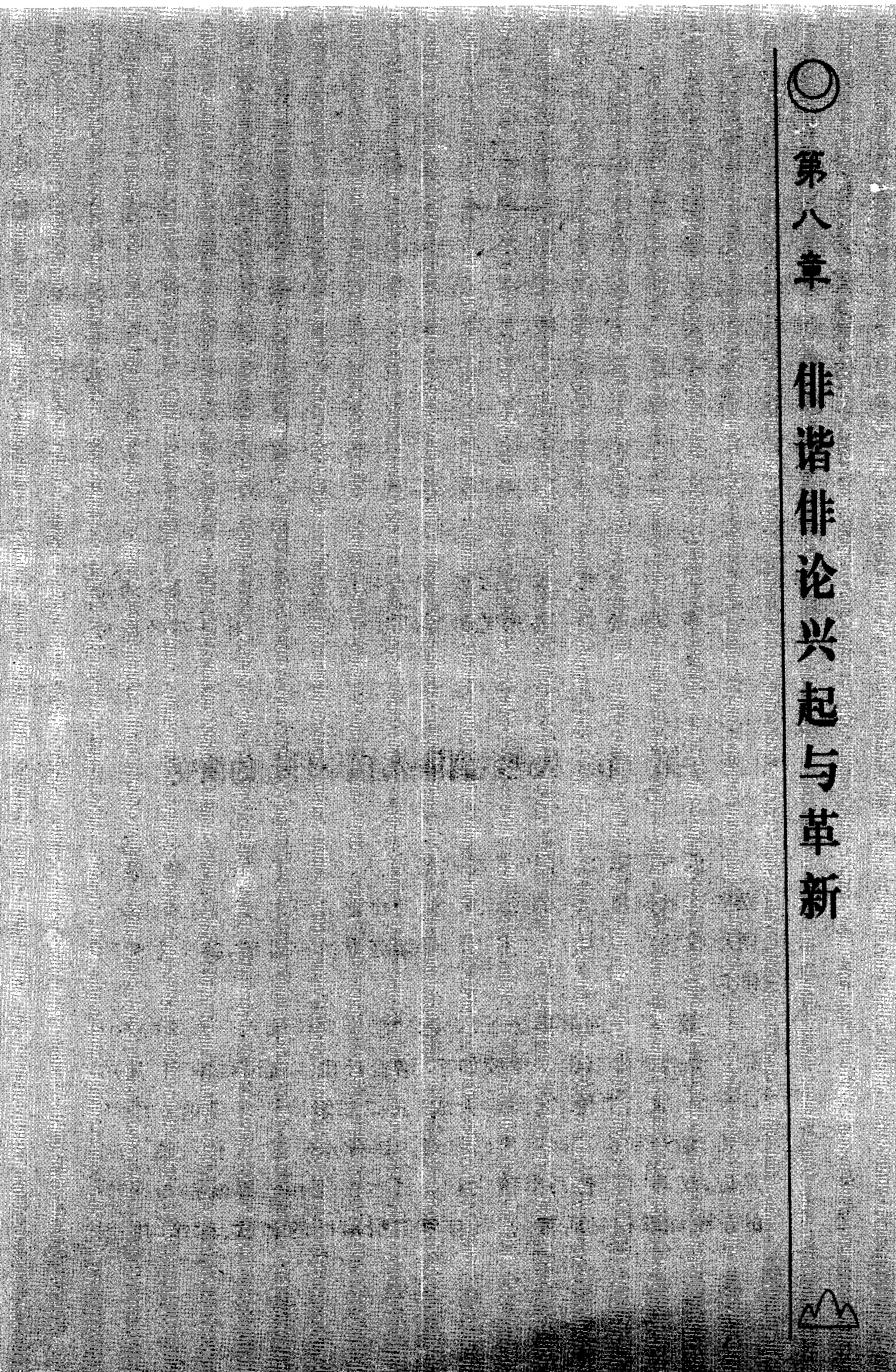


良宽写这首爱情歌，据由之的《八重菊日记》载：是良宽“弥留之际回赠寄子的恋歌”。据说，寄子是饭馆女佣，与良宽有特别的交情，她向弥留之际的良宽索取遗物，留作纪念。良宽以自然寄情，遂留下了这一闻名遐迩的绝句。

川端康成谈到良宽的这首和歌是他之最爱时说：这首诗“反映了良宽自己这种心情：自己没有什么可留作纪念，也不想留下什么，然而，自己死后大自然仍是美的，也许这种美的大自然，就成了自己留在人世间的惟一的纪念吧。这首歌，不仅充满了日本自古以来的传统精神，同时仿佛也可以听到良宽的宗教的心声。”[①] 也就是说，良宽这首和歌充分表达了日本传统的歌心，同时也准确地捕捉到良宽的禅心，使歌心与禅心达到天衣无缝的结合。

良宽潜心修炼禅，最后“回首七十有余年，人间是非饱看破”(《生涯懒立身》)。他的心得到了净化，诗心、歌心也得到了升华。良宽的“腾腾任天真”的诗人一生：纯真恋心、诗心歌心，就像梦一般的美。

① 川端康成《我在美丽的日本》，《川端康成全集》(第二十八卷)，第349页，新潮社1982年版。



第八章 俳谐俳论兴起与革新

从连歌到俳谐连歌·俳句的演变——贞门·谈林的论争与俳论——与谢芜村与俳句中兴——小林一茶的新句风

第一节 从连歌到俳谐连歌·俳句的演变

近古诗歌史，经历了连歌的发达，产生了俳谐连歌，最后摆脱连歌偏重形式的烦琐束缚，使俳谐连歌的发句分离出来，便形成独立一体，广义上连同俳谐连歌统称俳谐，狭义上则称俳句。

"俳谐"一词最早源于《史记》"滑稽列传第六十六索隐"中载："滑稽犹俳谐也。滑读如字，稽音计也。言谐语滑利，其知计疾出，故云滑稽。"《韵学大成》云："郑綮诗语多俳谐。俳乃戏也，谐乃和也。"即唐代已将戏作诗称作俳谐，又称滑稽。就是说，汉语"俳谐"乃滑稽之意。日本古代和歌界就将与典雅的正统和歌相对而言的，具有卑俗滑稽性的和歌，称作"俳谐

歌”。《万叶集》、《俊赖髓脑》等歌集、歌论书都有收入或论及这类滑稽歌，但最早称这类歌为“俳谐歌”则是始于《古今和歌集》，归为杂歌类。此后的不少敕撰集将“俳谐歌”专设独立的部类。至近古产生了“俳谐连歌”，最后发展为另一种独立的日本民族诗歌形态——俳句。

最初的所谓“俳谐连歌”，即俳谐体的连歌，实际上是“一句连歌”（即由一句发句和一句附句构成）。正如本卷第二章“连歌与新式定制的出现”引用日本文学史上所说的：“镰仓以后，歌道沉滞之际，取代它而获得大繁荣的是中世特有的诗——连歌，而进入近世，它让位给了俳谐。可以说，连歌是和歌之子，是俳句之母。”换言之，俳谐连歌、俳句与和歌、连歌有着切不断的血脉联系。

文献的记载，最早正式出现“俳谐”的记录，有《看闻御记》、《实隆公记》、《后法兴院入记》、《宗长日记》、《上开觉兼日记》等，它们作了这样的记录：

> 行幸长桥局，数献，予平卧沉醉过法者也。（中略）地下美声有兴。俳谐连歌，言舍一（即兴之作——引者注）亦有兴者也。（《实隆公记》，1481 年 2 月 9 日）

> 向鹰司亭，前关白同之，有连歌兴。余出发句。又，俳谐连歌有之。两座分人数。以上二百韵也，云云。（《后法兴院入记》，1500 年 5 月 22 日）

具体地说，文和五年（1356）问世的二条良基编的准敕撰连歌集《菟玖波集》的杂体连歌中，首次设立“俳谐”部类，收入滑稽的句一百二十九句。明应四年（1495）问世的准敕撰连歌

集《新撰菟玖波集》里，虽未将“俳谐”专门设立部类，但撰者一条冬良、宗祇编辑了二卷发句，收入二百五十一句。内有宗祇作的“俳谐百韵”，其门人宗长的俳作，以及心敬已含俳谐倾向的句。同时与宗祇同时代的兼载也作有《俳谐连歌百韵》，比宗祇的句作更趋俳谐化。此外还有《竹马狂吟集》(编者未详，一说为宗鉴，1499)，这是当时无论在句的数量上还是质量上堪称有代表性的俳谐连歌集，一册十卷，收入撰者见闻的连歌的发句和附句，内分发句四卷计二十句，按春夏秋冬四季分类；附句六卷计二百一十七组的句，除四季类外，增加了恋、杂二类。但是，以上各集的句，或未完全从连歌分离出来，或未使俳谐纯正化，多是即兴俳谐之连歌，其基本特征：一是发句入季，作法是分四季，逐渐加入季语，而且多是反映庶民生活的季语；二是形式上连歌五七五、七七，接着七七、五七五连咏，发句为五七五，成为俳句的雏形，三是自由使用“俳言”，即和歌、连歌不使用的俗语、汉语。从这里也可以窥见连歌→俳谐连歌→俳句起源和发展轨迹的一斑。

宗鉴和守武是俳谐连歌向俳句过渡时期起着重大作用的两个重要人物，他们分别编纂的《俳谐连歌抄》(通称《犬筑波集》，约1528～1532)、《俳谐连歌千句独吟》(通称《守武千句》，1549)，对后来的俳句产生很大的影响。可以说起到了走向纯正俳句集的架桥作用。

宗鉴(1464～1539)连歌作者、俳人，近江国出身。原名弥生郎范重，一说曾侍奉足利义尚将军，义尚逝后因他加入了僧籍，曾住过洛西山崎寺庵，故也有山崎宗鉴之称。他虽身为连歌师，但他嫌弃当时流行的贵族式的烦琐连歌，而追求自由奔放的俳谐连歌。正是由于他的这种反抗习俗的性格，以及对俳谐连歌独自艺术性的追求，成就他编撰俳谐连歌集《犬筑波

集》,确定了他在初期俳坛的地位。因为可视为俳谐连歌集嚆矢的《竹马狂吟集》几未流布,影响有限,所以《犬筑波集》作为早期的俳谐连歌撰集,以机智、诙谑、即兴的风格而受到较高的评价。

《犬筑波集》是经过宗鉴几度修订增补的。集子收有宗祇、宗长、兼载、宗硕、宗砌、守武以及编者本人的作品,但大部分作者未详。其句风主要受短连歌的影响,是绝对的滑稽、卑俗、猥琐。比如:

霓裳羽衣襟尽湿 (发句)
春日女神来撒尿 (附句)

人间恋情隐山间 (发句)
今夜情书被鼠咬 (附句)

猴子屁股似红叶 (发句)
不知寒风多猛烈 (附句)

这种连"撒尿"、"鼠咬"、"屁股"等诸如此类卑俗的词都入句,这是与传统的典雅歌风迥异,表现了自由诙谑的作风,以起到揶揄和讥讽的作用,促进了通俗性连歌俳谐的形成。这种精神流贯于《犬筑波集》,此书被认为是"俳谐勃兴的纪念碑式之作"。①

与宗鉴的作风相反的,是守武发展俳谐连歌的规范性。守武(1473~1549),连歌作者、俳人,因出身世袭伊势神宫内

① 小宫丰隆等编《俳句·俳论》(《日本古典鉴赏讲座第十九卷》),第26页,角川书店1959年版。

宫弥宜的荒木田氏一门，故也名荒木田守武，本人任职神官。家族多为连歌爱好者，他们的句多为法乐连歌，富含行善即乐的宗教色彩，这对守武句风产生不少的影响，他年轻时代最早的作句就是祈念其母的法乐发句，其后一段很长时间的作句或编集，都是以追善吟句为主，但也不是全无吟世态人情的句。守武在伊势神宫神官的连歌坛上是占有中心位置的。他将至晚年，才把全部心力投在连歌俳谐上，他的作品有《俳谐独吟百韵》等。但他在俳谐连歌上取得最大的伟绩，是创作了《俳谐之连歌独吟千句》(通称《守武千句》，成书于 1532～1554 年间)。《守武千句》，顾名思义，是守武独吟的俳谐连歌千句。作者在跋文中表明他的俳谐观是：

> 所谓俳谐，乃自由诙谑之句。具备花实与风流，且一句端正兼具滑稽。此乃雅士之教诲也。

守武这一可视为在俳论史上的第一声，试图赋予宗鉴的俳谐连歌不同的性格，即保持俳谐连歌自由奔放和滑稽性的同时，需要具有花与实兼备、端正与滑稽兼具的内容，赋予与和歌、连歌的幽玄、有心相等的美的情趣，可谓达到"花实"且"风流"的境界。这可算是最早有关俳谐本质的论述，重点强调了应具有与和歌、连歌的文艺传统相匹敌的、连歌俳谐独自的文艺性。它的卷首发句就吟曰：

> 轻飘飞梅迎春神

由于有了这一首句，《守武千句》又称《飞梅千句》。守武在此发挥了与宗鉴不同的艺术特色，并且在初具俳谐文艺意

识的基础上，制定与连歌有别的俳谐连歌定式，成为俳谐从连歌分离独立出来的重要契机，并逐渐为其后与贞门对峙而出现的谈林俳谐所接受，并夸称为"守武流"，其史的意义是重大的。

综观宗鉴、守武以及他们的《犬筑波集》、《守武千句》收入的俳谐连歌，虽仍从属于连歌，但它们在俳谐史上有其存在的价值和意义，向独立的俳谐迈出了第一步，其功不可抹杀，这是应该记载在日本俳谐史册和文学史册上的。

有的日本文学史家称"山崎宗鉴和荒木田守武是俳谐之祖，《新撰犬筑波集》（宗鉴所撰实为《犬筑波集》——引者注）和《俳谐之连歌独吟千句》（指《守武千句》——引者注）是俳谐之滥觞。"① 虽非全无道理，但从俳谐连歌→独立的俳句的历史发展全过程来审视，正如尾形仂评价说："从严格的意义上说，宗鉴、守武都不能说是俳句的创始者，虽然如此，他们在十六世纪前半叶至中叶连歌全盛的风潮中，拾掇迄今几限于一句二句的余兴之作的俳谐发句、附句，编撰成俳谐集书《俳谐连歌抄》（又称《犬筑波集》）"，或者完成《俳谐之连歌独吟千句》（又称《守武千句》），奉纳皇太神宫，这无疑给俳谐带来作为独立的文学的机运，扮演着重要的历史角色。

因此，"从史的展望来看，宗鉴和守武两者的对比，归根结底，在短连歌和长连歌分裂以后，通过俳谐的发生及其发展的过程，就已注定地内含初期的俳谐史，它们集中地代表了滑稽与优美、俗与雅、自由与旧规等两极的对立。依据一般的说法，至少可以以两者的比较为中心，解明俳谐的基本样式，并

① 久松潜一责编《增补新版·日本文学史》（中世），第419页，至文堂1979年版。

指出这两极的特征，这确实是颇有兴味的一种方法。”①

因此，确切地说，宗鉴和守武是“连歌俳谐”的始祖，连歌俳谐向俳句过渡时期，是以宗鉴重滑稽奇拔的兴趣本位和武守的重文艺价值这两种对立作风开始展现的。宗鉴、守武殁后约半个世纪，俳谐连歌虽然仍在流行，一些和汉连歌会上仍在咏余兴俳谐之连歌，如《鹿苑日录》记有“烂酒俳谐各各谈笑”的文字，但却甚少留下这方面的其他记录。宗鉴和守武在俳谐史的发展阶段上，是起着先驱的作用，则是无疑的。其后贞德和谈林就是在这两种对立中，有所侧重地继承和发展，初步形成了一种独立的日本民族诗歌模式。

松永贞德(1571～1653)，京都人，幼名胜熊。自青少年时代起，随父习和歌连歌、研歌读儒学，广交林罗山等文友，进出以幽斋、长啸子为中心的丰臣秀吉文化圈。德川幕府掌实权后，他摆脱与政坛的联系，投身纯粹在野歌人的活动，并且丰富了自己的学识。他作和歌、连歌时，已显出其与生俱来的谐谑气质。后舍弃和歌、连歌，专门从事俳谐创作，其后，受教于他者日众。他嫌弃宗鉴卑俗猥琐的句风，而倾向于守武的作风，很快便在俳坛上自成贞门一派，并拥有松江重赖、野野口立圃、鸡冠井良德、山本西武、安原贞室、北村季吟、荻野安静等号称“贞门七俳仙”。

贞德在俳坛上的业绩：

(一)贞德将迄今作为助兴的俳谐连歌，试图整合为一种独立的新的民族诗歌模式。首先，在语言技巧上规范俳谐用语，强调“不嫌俗语，以此作句，即为俳谐”。(《俳谐御伞》)在俳谐术语上称作“俳言”，即和歌连歌所不使用的俗语、汉语的



① 尾形仂《俳谐史论考》，第24～25页，樱枫社1977年版。

日常生活语言，以追求通俗性、滑稽性，带来某种清新的气氛，同时规定“俳言”的使用法则，不用过于庸俗不雅之词；其次，制定俳谐定式，去繁就简，有别于连歌烦琐的形式，不仅是一时兴言，而且连咏五十韵、百韵，从而初步确定作为一种文艺的新形态而存在。贞德及其门下形成一个势力宏大的贞门流派，处在当时俳坛的中心位置，为俳谐在全国从上层到下层、从城市到农村的普及做出了重大的贡献，甚至贞门一派成为同时代俳谐的总称。

（二）贞德在俳谐创作上取得丰硕的成果，他的作品多被贞门俳谐集所收录，其中《独吟百韵》、《红梅千句》，可视作俳谐集的滥觞。他的句平易而不流于卑俗，毋宁说，带几分的优雅高尚的气质。就以上述宗鉴《犬筑波集》的发句“霓裳羽衣襟尽湿”，附句“春日女神来撒尿”为例，在《新增犬筑波集》的《油糟》卷中，贞德就宗鉴此发句改作了如下的附句：

天女下凡春之海

“天女”是“俳言”，从宗鉴的“来撒尿”与贞德“春之海”相同意义的这一句的比较中，可以看出俳谐是在滑稽与优美、俗与雅、自由与旧规的对立中整合而形成的过程。

贞德的一部分业绩，还表现在整理增补了《连俳秘诀抄》、《俳谐秘传》、《俳谐相传》等秘传书。

（三）贞德指导他的门人编撰了不少具有文学价值的俳谐集，松江重赖编的《犬子集》、山本西武编的《鹰筑波集》、鸡冠井良德编的《昆山集》、安原贞室编的《玉海集》，成为贞门“四大俳书”。这批俳谐撰集，大大地促进俳谐的流行。尤其是第一部撰集《犬子集》（1633）收入京都、堺市、大阪、伊势山田、江

户、因幡诸地方一百七十八名俳人，凡一千五百余的发句。至遵贞德遗嘱而编撰的《玉梅集》(1656)，收集作者遍及全国，凡六百五十八人，计二千六百二十余发句，五百八十余附句。它们的问世，填补了自宗鉴、守武殁后俳谐连歌停滞了数十年、创作资料缺乏的空白，并有力地加速了向独立的俳句发展的速度。据唐纳德·金(DonaldKeene)统计，“以贞德为中心俳谐流派——所谓贞门，至19世纪仍保持其命脉，问世二百六十种以上的俳书。”[1] 其启蒙的功绩是不能忽视的。

但是，贞德上述的业绩，从当时俳谐锐意创新的发展势头来说，其“俳言”也有重千篇一律的“语言游戏”之嫌，其门人在创作实践中，只强调优雅和古典形式，句重古风，缺乏新意。也可以说，没有从根本上改变连歌的传统规则，只是烦琐程度不同而已，存在因循守旧、保守性的一面。尤其是贞德殁后约二十年间，贞门后俳谐时期就由保守俳谐观占主导的地位。

宗因不满贞门一派的保守性，企图改变俳谐初期以古风一统俳坛的局面，期待革新俳谐，开展一代的新风。宗因(1605～1682)，原名西山宗因，生于熊本。自少习连歌和歌学。赴京都后与脱离贞门的松江重赖邂逅，两人主张扩大“俳言”的范围和取材的范围。宗因迁居大阪之初，正值延招重赖在大阪举办“俳谐百韵”，宗因获得了舍连歌转而专心从事俳谐的机遇，于万治年间(1658～1660)出现了宗因引用谣曲调的新风倾向。他的首部句作《宗因千句》(1673)付梓。延宝三年(1675)，晚年的宗因到了江户，受到田代松意、井原西鹤、冈西惟中等的拥戴，主办了“谈林百韵”，大力展开俳谐新风的运动。“谈林”者，是含佛教的讲义之林即学林之意。田代松意

① [美]唐纳德·金《日本文学的历史7》(近世篇1)，第65页，中央公论社1995年版。

编撰的《谈林十百韵》(1675)在卷首就刊登了宗因的发句和这一门派的雪柴的附句:

此地谈林添梅花 (发句,宗因作)

黄莺催醒世俗眠 (附句,雪柴作)

宗因在发句中的"此地谈林添梅花",是意指谈林如添梅花迎春,前途光明灿烂;而附句回应"黄莺催醒世俗眠",意指谈林有如黄莺唤醒世俗的俳人,显示谈林新风的气势。宗因在此发句的"梅花"并非暗指自己,毫无自夸之意,而是门下将梅花比喻其师宗因,并将他作为俳谐的先驱者,美称为"梅翁"。宗因以及雪柴等九人以江户为根据地,形成了以宗因为中心的、继贞门之后俳坛最大流派——谈林派。它是从贞门至松尾芭蕉建立的新风、新流派——蕉风过渡时期的一个俳谐的重要流派。

宗因创作颇丰,除上述奠定其地位的《宗因千句》外,还编著有《宗因蚊群百韵》(1674)、《大阪独吟集》(1675)、《俳谐独吟一日千句》(1675)、《宗因五百句》(1676)、《宗因七百韵》(1677)、《宗因后五百韵》(1677)等。尤其是《俳谐大句数》(1675),收入一日一夜独吟一千六百句,执竞句数之牛耳。虽然在表现知性技巧上求其浓厚的趣味性,有沿袭贞门的一面,却一反贞门的古风措词,而大胆消化活用含滑稽要素的和歌的寓言、连歌的狂言,大量使用了新奇的言词,巧妙的譬喻,自由广泛的取材,并发挥了情理相兼的特色。其门下更是大胆使用了江户时代的旗本、町奴、侠客等常用语,即"六方词"或"奴词"。也就是说,从语言、形式、手法、素材都具有新颖性,使人耳目一新,给俳坛吹进了新风,一时间风靡全国。其中最

具代表性的是独吟《蚊群百韵》，发句就吟出：

傍晚锯屑引蚊群

年轻的芭蕉也倾倒此新风，当素堂吟发句“梅风俳谐盛全国”时，他便作附句“我也同心此时春”，便可见这种新风确实让芭蕉打开了眼界。宗因及其谈林派以江户为根据地，分别活跃在大阪、京都、冈山各地，将俳谐进一步推向地方化、通俗化、大众化。对立面贞门的中岛随流在《俳谐破邪显正》中也不得不叹慨：宗因及谈林“今已流行全国，大家都倾向此风”。①

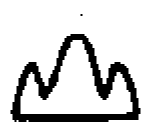
谈林一派虽反拨传统的俳谐连歌古风，舍弃纯粹知性的游戏和单纯的语言技巧，但后期他们又走向另一个极端，自由奔放无度，一味追求怪异的句调和奇拔的构思，比如《檐前独话》(1680)一集中的两句：

世间冥途鲍鱼贵
真是滑稽尤可笑

四海丰饶饱满腹
乐哉鲍鱼一层壳

最终谈林门下未能贯彻宗因俳风的根本思想，实现宗因所期待的进一步提升俳谐文学性的初衷，相反走向了放纵杂乱无章之途。宗因殁后，谈林就渐次瓦解了。宗因在近古俳

① 市古贞次责编《日本文学全史4》(近世)第65页，学灯社1979年版。



谐史、文学史上的地位，正如松尾芭蕉所说：

> 前若无宗因，如今我们就无贞德所称美的俳谐。宗因是此道中兴的开山祖。(《去来抄》所记)

这是芭蕉对宗因的评价。不管怎么说，俳谐连歌至此已摆脱初期从属于连歌的地位，孕育着自由奔放的文艺观。不过，成功地实现俳谐的革新，在艺术上开拓出新的文艺境地这个任务，最终是由松尾芭蕉来完成的。可以说，芭蕉是在谈林新风的基础上再革新，而确立代表新俳谐的蕉风的。可以说，一代俳圣的芭蕉与谈林是有着血脉的联系的。因此，茂木秀一郎说："松尾宗房即年轻时代的芭蕉编著的《合贝》用六方词记录判词。虽说是乘六方词盛行之机，但其句和判词也都显示着谈林风先驱的句词。谈林风不是突然兴起的，可以说，这种底流(到了蕉风)终归成了大河。"①

第二节 贞门·谈林的论争与俳论

在论述贞门·谈林的俳论之前，值得一提的是，俳坛已出现论述俳谐规则的书，比如山本西武的《久流留》(1636)，相当于贞门的先辈的斋藤德元的《俳谐初学抄》(1641)，尤其《俳谐初学抄》是奉君命提出作句的规则，更具特殊的意义。德元在书中写道：

① 小西甚一《日本文艺史》(Ⅳ)，第251页，讲谈社1993年版。

> 一说此(俳谐)规则世间已有,但却无人见过,再则作者谁人也无记载。(中略)看来此前并无此规则。自古以来沿用的是和汉的相同制式。但凡俳谐句体在连歌中加上俗语,将前句的词变成不同的品格。

这些规则虽是通过连歌来考量,在一定程度上拘泥于连歌制式,但它强调了"在连歌中加上俗语",同时提倡发句有与连歌不同的品格。这说明他已在用语上寻求智性的技巧、滑稽的俗语,似可视作将俳谐有别于连歌。这部《俳谐初学抄》虽是属于最早期的俳论书,但作者已开始对俳谐作为一种与连歌有联系又不尽相同的诗歌形式,进行最初的理性思考,是颇富卓见的。

继之,野野口立圃著俳论书《嚏草》(1636年作,发表年代未详),作者之取此书名,大概是他自己估计到其论点定会引起争议,而如果背后有人议论自己,自己就会有感应而打喷嚏,含有幽默自嘲之意。内容主张俳谐用语按假名いろは顺序排列,各个用语分别咏百韵;提倡多采用连歌不用的俗语;还最先提出"四季之词",并且规定俳谐"去嫌"的禁制,即嫌单调,贵变化,不连续用同季、同字或类似的词。

松江重赖发表《毛吹草》(1645),其论点主要受德元的《俳谐初学抄》的影响,提出前句的词转他义、风体的除病、词姿的祛劣、运用新俗语诸俳言、宜用"心之发句"等注意事项,强调俳谐除季词外,增加恋词、世态、诸国名产等项类,同时搜集了许多俚语,并附录当时赋予特别新意的古语。

《毛吹草》是初具规模的俳论书,问世翌年,贞门的池田正式也发表《郡山》一文,从《毛吹草》举出卷首十几句发句为例,对重赖选择这些句的句体问题提出了质疑,认为"一部分卷首

歌体，犹如君子之居于万民之上，施行其威德。"贞德去函立圃，表示了同感。贞室也同时写了《冰室守》，批评《毛吹草》的序文不符格式，俳谐作法论太抽象，句例不切题、四季用语使用不当，世态类选择失于卑俗等等。此时连贞赖编的《犬子集》也遭到了非议。当时"重赖对《郡山》、《冰室守》并无特地出书反驳。尽管贞室、正式等进行批评和责难，《毛吹草》仍然盛行，这大概是重赖以无言来制胜吧。"①

总之，这些歧见是围绕传统与革新的问题产生的。由于观点的分歧，重赖被视作贞门的异端，加上此前重赖编撰《毛吹草》，与立圃引起某些感情的纠葛，于是重赖退出贞门，与谈林的宗因一起，摆脱贞门的保守性，继续推进俳谐的革新。《毛吹草》继续受欢迎，可见革新的趋势之盛。这是最早发生的俳论观点上的分歧，而且是发生在同属贞门之间，从而揭开了俳谐论争的第一页。

从上述可见，初期的俳论主要围绕俳谐作法而理论。就贞门俳论而言，首先就是贞德编著系列俳论作《新增犬筑波集》（含《淀川》、《油糟》两卷，1643）、《天水抄》（1644）、《俳谐御伞》（1651）等，它们除了论述俳谐作句规则、指导俳谐作法等一般方法论之外，首次提出俳谐的本质论，这是此前的俳论所未见的。他在作句规则书《新增犬筑波集》的《淀川》卷中，提出了和歌、连歌、俳谐的差别，在于采用和歌、连歌所不用的滑稽可笑之词。又如上所述，在同书《油糟》卷中，从道德观的角度出发，对宗鉴《犬筑波集》中的附句"春日女神来撒尿"进行批评，同时将此附句改作为"天女下凡春之海"，特别强调俳谐要使用像"天女"这样的词，并定位为"俳言"。

① 《俳论史》，《颖原退藏著作集》（第四卷），第11页，三阳社1979年版。

在被誉为“俳谐的《古今集》”的《天水抄》中，贞德就俳谐的本质论写道：

> 俳谐非一杂体，也是和歌之一体也。不应辱之为卑贱之道，于末代，它比和歌狂句流行广泛得多。（中略）有人说，“所谓俳谐在和歌中也已有之，作法大致像连歌，只不过是加入某些诙谐成分而已。”这是一向愚钝少智之分别也。一般而言，长此道造享誉天下者，有宗鉴、元理法师、伊势之守武，他们玩弄句体，毫无连歌之意味，也无和歌之风情。选和歌、连歌不用而适合于己用的词，筑起俳谐连歌的道路。

他在普及俳谐作法论著《俳谐御伞》自序中进一步写道：

> （和歌、连歌）忌讳耸人听闻之事，或卑俗之言，然俳谐则以滑稽为中心，忘却人的殷勤与厌倦，专行愉悦之道。尤其采用连歌厌恶的东西，一座皆有之。

贞门弟子也从其师反复地论说：“喜欢像连歌那种句体者，无异于家中有耗子。僧是僧，俗是俗，能乐是能乐，狂言是狂言，各有其道，乃为最佳者”（贞室《五条百句》）；“只喜好优雅之辈，那就从事和歌、连歌好了，俳谐是不嫌弃用任何俗态、俗语作句的。”（西武《久流留》）

这说明，贞德和贞门已意识到俳谐与和歌、连歌不同，要筑起俳谐自己的路，即俳谐应像传统文艺的和歌、连歌一样，有作为一种独立的诗歌形态而存在的倾向，同时强调作为一种新的诗歌形态，应适应时代的要求，加入滑稽诙谐的因素和

选择适合于己用的词。这种创新的本质论说，对于其后的俳谐理论建设起到了先驱的作用。

然而，贞门一派说“俳谐非杂体，也是和歌的一体”，故“不应辱之为卑贱之道”，又批评“俳谐在和歌中已有之”的论点是“愚钝少智”，注意了两者之间的联系，却未完全把握两者之间的根本差异。同时，他们尽管在俳论中也提及“心的俳谐”，但其核心仍在“词的俳谐”，只是将“付心”（即“有心”，讲究心）作为最高阶段的理想，实际上较之“付心”来，更多重“付物”（即“付词”，讲究词），只追求俗言加上滑稽诙谐的俗态，而忽略了“心·词”的统一性，结果陷入“语言游戏”和“古典形式”的窠臼，这同俳谐与时俱进革新的初衷相反，产生了很大的负面作用，从而走向了保守之途。也许是通常所说的，是由于时代的局限吧。

针对贞门一派的俳谐“付词”的本质论，谈林一派也提出了自己的俳谐本质论，开始涉及俳谐的核心问题，主要可归纳为两大点：

（一）“付心论”

如上所述，重赖在《毛吹草》中提出过“心的俳谐”一说，在贞门提出“付词”论之后，他在《俳学之大观》（1664）进一步发展了“心的俳谐”的论点，指出：

> 俳谐是以俗语作为其生命，但只加入“俳言”并不能成为俳谐。比如词即使是连歌式的，而“心”含滑稽诙谐才是俳谐，比起“付词”来，更应“付心”。

重赖肯定“俗语”是俳谐的生命的同时，又认为不能只加

入“俳言”，还必须“付心”含滑稽诙谐，而且以“付心”作为俳谐的首要条件。这对于谈林理论的构建，以及树立谈林俳谐新风产生重大的影响。

（二）“寓言论”（“虚实论”）

谈林派为了求新，在手法上运用了“寓言论”（“虚实论”）。宗因在论述俳谐本质论时说道：

> 俳谐之道，以虚为先，以实为后。和歌之寓言、连歌之狂歌也。（俳谐）以连歌为本，又应忘连歌，此乃古贤之庭训也。

宗因这一论述，当时没有发表，是其门人木原宗圆后来收入《和兰陀丸二号船》（1680）才见诸于世。同书还收入宗因的词书、宗因的文章《庄子像赞》等。宗因的《庄子像赞》是其门人惟中向他乞请批评自己的独吟《岳西惟中吟西山梅翁判·十百韵》（1675）时，他所写的，载于卷首。宗因在这篇文章中云：

> 最早俳谐乃是作为杂体之一，近似连歌的寓言。学庄子之文章，仰守武之余风。

惟中对其师宗因的庄子“寓言说”十分推崇，以此为例，联系宗因的“以虚为先，以实为后”，以及“和歌之寓言、连歌之狂歌”，说明这是走进了庄子“逍遥游”的寓言世界，出现了许多譬喻的句。当然，这一论说限于在素材和表现上，仍未能从本质上把握庄子的哲学思想。他开始撰著作为谈林有代表性的俳论书《俳谐蒙求》（1675），将宗因的“虚实论”、“寓言论”与庄

子世界联系起来进一步加以阐释：

> 如今所作俳谐也胸有成竹，面向天地之外，运筹自由变化之趣，协调有事无事，应知此生动自由的句体，是真实的俳谐。……事实上（贞门）那种俳谐混乱大小，违背寿夭，以虚为实，以实为虚；以是为非，以非为是。庄子的寓言实非限于此，乃是完美的俳谐之俳谐。

谈林上述的“付心论”、“虚实论”的俳谐本质论，遭到了贞门一派的激烈批评。加藤盘斋在《俳谐谈》（1665）中首先就谈林派的“付心论”进行了反辩，说：

> 用语虽俗，“心”应全与和歌相同，动天地感鬼神。（中略）因此，形式是末，知根本之道是最重要的。

在谈林的“付心”论最流行于俳坛之时，贞门直系的北村季吟在《俳谐注意之风体》（1673）就从这种立场出发，宣称：

> 俳谐是和歌之一体，乃风雅之事。俳谐不从正道者，要走正道。不知此道，要教知此道。爱好俳谐者，自然明白此道理，大多忠实此道，而不走邪路。

为此，他强调为了使俳谐提高到作为第一艺术，掌握古典学是必要的，并且继续进行了反驳，指出：

> 如果不将“心”染上古风，不将词作种种运用，那么必然会扭曲真正的俳谐的。

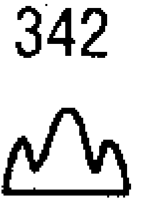
也就是说，贞门为了保守其师贞德的“俳谐也是和歌之一体”的理念，主张俳谐应从和歌的根本之道——神儒佛之道，即使“付心”，要“染上古风”，也要像和歌一样能“动天地感鬼神”，否则就不是真正的俳谐。

贞门与谈林之间就围绕保守俳谐以“付词”为中心的古风，与推动俳谐以“付心”为中心的新风，以及文艺与伦理道德的关系问题，在更广泛、更深层面上展开了论争。这次论争的导火线是：有人以南都“去法师”匿名发表了《涩团》(1674)一书，对宗因的《蚊群百句》(1674)的百句逐句进行攻击性的批评。因为宗因在此书吟“傍晚锯屑引蚊群”的发句，并记下“此乃一宵之徒劳也”，在后记中还写道：

> (俳谐)不论新古之别，不用等类，与善恶之考量无关，惟草庵独座观赏草而已。

宗因是针对季吟上句的“心”也要“染上古风”而强调的：对俳谐不应强调古风，不应用“等类”即连歌或俳谐类似的句，不应从道德观来评判，而应采用广泛的素材，并以犹如“草庵独座观赏草”的心情这样的自由奔放的余兴性格，作为俳谐的基本特色。同时还强调：在重视俳谐通俗性的同时，也注意开拓俳谐的艺术性。这就与贞门将俳谐作为“和歌的一体”的保守观点产生了对立。去法师就是针对此而发难的，他在《涩团》中写道：

> 和歌乃治国治身之道，俳谐应习其词。心与其词是相通的，随四季变迁而运筹。……(宗因)丧失其本意，且



毫不掩饰地到处宣扬，真是可谓樱花镶道，阻碍交通。

宗因没有答辩，只言此乃“梦幻之戏言也”。其后贞门的中岛随流又以谈林的惣本寺菅野谷高政的《俳谐中庸姿》(1679)，以及宗因赠言高政：“末茂守武流派惣本寺”，称赞其“显示奇异的风体，得俳谐的中庸之姿”为由，发表《俳谐破邪显正》(1679)也从古风的俳谐观出发，批评高政的《俳谐中庸姿》，指责宗因及谈林一派说：

当今世上极赞俳谐，到处宣扬宗因流派。他们喜好新俗低劣的言词，以道戏作为第一，仅供逗笑而已。

随流并列举高政、西鹤两人，指责他们离古风的正道，作新奇的道具，完全陷于外法邪道。所谓“外法”，乃针对谈林的吸纳庄子思想建立了“虚实论”、“寓言论”而言的。他因而扬言：“从天命，先打破惣本寺，烧毁俳谈林，让他们难辩天道”，继而提高调门，攻击谈林派的新风为“邪道”，声言要他们“忏悔六根罪障”，“破邪显正”。这几乎完全情感化，是一种人身攻击，已脱离正常学术论争的轨道。

谈林的冈西惟中先后以《答〈涩团〉》(1675)、《答〈破邪显正〉》(1680)二书代其师宗因回应。惟中以《俳谐蒙求》一书而作为代表新俳风的理论家，继续写了《俳谐三部抄》(1977)、《俳谐或问》(1678)、《近来俳谐风体抄》(1679)等俳论书，他在《俳谐三部抄》卷首文《俳谐大概》中论述道：“作意以飞为先，寓言以大可用”，“俳谐无师匠，惟以寓言句为师”。他在《俳谐或问》中更进一步对寓言之道做出这样的解释：

所谓寓言，乃将我心所思之事，比物托事而言之义也。

惟中对谈林的俳谐理论建设是做出很大贡献的，他试图通过宗因的“寓言论”来说明俳谐的文艺本质的论点，这是值得肯定的。但他是从泛义来解释，在承认宗因主张俳谐自由性的同时，在作句实践上又多“用古语”、“寻古事”，持稳健的态度，从而束缚了自己，渐趋于保守的倾向。故他的论点，既遭到了对立面贞门的责难，又引起谈林内部的意见分歧，批评他的寓言一边倒的作风，是“此道的大罪人”。宗因殁后，谈林内部无法整合分歧，惟中转而从事歌学和儒学，讲授古典，作汉诗、连歌和随笔，加上失去爱妻，意志顿消，便息影俳坛。谈林再没有得力的继承者，也开始走下坡路，流行不到十年就走向式微。

谈林和贞门围绕“付心”、“虚实”与“付词”的理论上的对立，以及不断地展开的论争，至此就基本结束。宫本三郎总结这个时期的俳论史时写道：“谈林的寓言论，特别通过惟中带头主唱，将俳谐从保守的形式主义解放出来，开拓自由奇拔的素材和表现，但仍未从宗因们以游戏为主的俳谐观，进一步发展到文艺本质论。他们只停留在用语和表现问题上，而真正深化它作为本质性的虚实论，是芭蕉俳谐来完成的。”①

可以说，通过俳谐史上的种种论争，促进俳谐理论的建设，对于俳谐本质论的认识更加自觉，从最初只满足于有无“俳言”、“付词”这样单纯的形式论发展到“付心”、“虚实”、“寓言”的本质论，注入新的内容，不断地完善和确立独自的俳论，



① 宫本三郎《俳论史》，《岩波讲座·日本文学史》（第十卷，近世），第27页，岩波书店1959年版。

赋予俳谐文艺性的意义，迈出俳谐革新的一步，成为俳谐、俳论发展不可或缺的一级台阶，完成了一种完全独立于连歌俳谐的崭新的民族诗歌形态，即五七五计十七音节的最短型的俳句，并向松尾芭蕉的新俳句风飞跃性的过渡。

松尾芭蕉将俳句和俳论推向了最高峰，这将于下章设专章论。但不能忽视的是，在贞门、谈林向蕉风位移的过程中，还有上岛鬼贯所做出的贡献。上岛鬼贯（1661～1738），出生于谈林派活跃的摄津伊丹，自少先后师从重赖、宗因学习俳谐，他还自学和歌、连歌，抱有独自的信念，提出自己的俳谐观，认为"板行本无树，怀纸亦非台。本来无一物。是我俳道之眼也。……一旦豁然，俳道开眼，始识得曾溪大师无一物之旨。"（《俳道惠能录·序》）同时以"真实"作为俳谐的艺术基准，在自作随笔·俳论书《独言》（1718）强调"'真实'之外无俳谐"。也就是说，他对"真实"的开悟，其根源在于禅的文化精神。于是他反拨此前某些俳谐的纯技巧性，主张直观对象的真实，以平易直率的表现，吟咏出对象的心髓：

春樱花开又凋零
圆城寺内复宁静

相国寺里竹林静
小溪水中无蝉影

前句真实地描写了圆城寺境内，樱花散落后，赏花人离去又恢复了寺院本来的宁静；后句再现禅宗名刹相国寺在竹林掩映下，夏日流水中连蝉影都没有的静境。这两名句都活脱脱地展现了寺院境内人与物都沉浸在寂静之中，自然映现在

欣赏者的心眼里，给人造成一种闲寂的氛围。鬼贯式的禅味也尽在其中。可以说，鬼贯的俳谐"真实论"，"无一物"的俳道开眼精神，流贯于芭蕉主张的文学基本精神"诚"的不易性，对蕉风的形成也做出了重要的贡献。

第三节　与谢芜村与俳句中兴

元禄七年(1694)芭蕉殁后，蕉门群龙无首，各立门派，离开真正的蕉风，有的流于娇艳，有的堕入卑俗，有的流于浅薄。尤其是芭蕉直系弟子相继去世之后，就几乎完全失去昔日蕉风俳句应有的艺术理想，一时俳句进入了长达四十余年的低潮期。享保中末期(1731～1736)开始出现了"回归芭蕉"的呼声，江户的宗瑞、莲之、咫尺、素丸、长水等五俳人推动"五色墨运动"，出版了《五色墨》，试图对抗反蕉风的俗俳谐，尽管其新句风乏力，未能达到预期目的，但它作为中兴俳句的一环，是不可忽视的。宽保三年(1743)芭蕉五十周年忌辰之际，各地俳人藉此建立芭蕉句碑，举行追善活动，出版芭蕉句集、芭蕉传记，表面形式的造势，虽热闹一时，但实际上也未能成为真正中兴的转机。至宝历、明和之交(1764)，经过与谢芜村、加藤晓台、加舍白雄、大岛蓼太诸家参与，蕉风精神得到洗练和提升，他们的作句在平淡中充溢诗情，开拓了清新的句境，推动俳句复兴运动取得了成功。史称"俳句中兴"。

俳句中兴的诸家中，最有力推动者是与谢芜村(1716～1783)。芜村本姓谷口，名长庚，号紫孤庵、夜半亭二世等，后改姓与谢。生于摄津国东成郡无马村的淀川堤(今大阪市都岛区毛马町)的乡民的家庭，他本人很少提及其父母的情况。

自幼好画，十二岁上，赴京都师从夜半亭早野巴人（宋阿）学绘画，习俳句。二十岁上，随其师巴人到了江户，继续修学俳句，诗才得到其师的肯定和赞赏。巴人性格高洁，不从俗流，对芜村的精神世界产生很大的影响。他师从巴人不过五年，巴人故去后，他便漂泊北关东各地，参加各地俳坛的活动。这期间，在一绘画上书写画名《浪华长堤四明》，署俳号“芜村”。画名意即遥望四明岳（比睿山）的毛马堤，“毛马堤”者，根据芜村在《春风马堤曲》注释：“马堤，毛马塘也。则余故园也”；俳名是根据陶渊明诗句“归去来兮，田园将芜”而取之，表明自己漂泊异乡，油然生起乡愁之意。

芜村善于画题俳句，他摄取中国南宋“诗画一体、脱俗高踏”的精神，诗画两者相辅相成，都取得令人瞩目的成就。他对中国汉诗文造诣颇深，尤其是他通过绘画作句作诗，学习中国文学的人文精神，接受荻生徂徕人文文学观的影响，继承和发展芭蕉的“高悟归俗”的俳论观，努力摆脱当时俳坛卑俗语言游戏的俗风，促进俳句新风的复兴，对于迎来日本俳句史上的安永·天明时期（1772～1789）的“中兴时代”，起到了不可估量的作用。

芜村大器晚成，他的俳句业绩：

首先，在作句上继承和创造性地发展了芭蕉的俳业。他尊敬芭蕉，盛赞芭蕉“离名利之境”的精神（《洛东芭蕉庵再兴记》），并作句誓言：“我死葬墓旁，作亦愿作枯芒。”（《芭蕉翁墓述怀》），同时于六十四岁上画了一幅非常传神的《芭蕉翁像》并题句：“耳目肺腑铭感深，魂牵梦系芭蕉庵”，但他又没有机械地沿袭以闲寂精神为中心的蕉风，而树立了自己独特的风格。

芜村著有《岁旦帖》（1744）、《落日庵》（1768）、《夜半乐》

(1769)、《花鸟集》(1782)、《芜村自句笔帐》(1782)、《芜村句集》(1784)、《芜村遗稿》(1801)、《芜村七部集》(1809)等。芜村在世时,其名气在画坛比在俳坛大,许多句集是在他逝世后出版的。他的俳句共计二千八百余句,其基本艺术特征是:

(一)写景叙意,反映现实生活的同时,发现存在于自然环境中的风雅。这集中地表现在他的句集《春风马堤曲》(1777)一书中。汉文序写道:

> 余一日问耆老于故园,渡淀水过马堤,偶逢女妇返乡者,先后行数里。相顾语,容姿婵娟,痴情可怜,因制歌十八首,代女,题目《春风马堤曲》。

句集共收入俳句、汉诗十八首,现举前四首为例:

余从都市返穷乡
行经浪花长柄川　(第一首,俳句)

习习春风拂脸面
马堤漫长家还远　(第二首,俳句)

堤下摘芳草,荆与棘塞路。
荆棘何妒情,裂裙且伤股。　(第三首,汉诗)

溪流石点点,踏石撮香芹。
多谢水上石,教侬不沾裙。　(第四首,汉诗)

短短两首俳句和两首汉诗,惟妙惟肖地将俳人在故乡渡

淀川、过毛马堤时，目睹美如婵娟的女子在堤下摘芳草，踏石撮香芹的痴情可怜而又风雅的容姿表现出来；同时，运用日常生活的题材，创造了和句、汉句自然交织的“俳诗”新模式。

（二）自然写景，咏四季自然具有写生的性格。作为画家兼俳人，芜村的许多咏句是属于屏风画题句，俳画一体，不仅人文画的精神浸透在他的俳句中，而且绘画的色彩感觉也非常强烈地揳入他的俳句中。以名句之一为例：

柳叶飘零水干涸
河石星散处处露

这句的柳叶、干涸的河水、河石露出的各种不同的色调，集于一句，恍如用多彩的画笔涂绘在画板上，给人一种强烈的色彩感觉，犹如绘画一样，突现了它的视觉性。

（三）纯雅潇洒，发挥王朝古典文学的传统美。芜村将日本古典《万叶集》、《源氏物语》、《徒然草》的文学精神和美学精神，运用到自己的俳句创作中去，咏出：

朦胧月色伴美人
寒夜莺啼罗生门

前句是春题，咏了春月相伴美人的朦胧美；后句是冬题，吟出莺啼罗生门时更显空寂美，充分发挥王朝文学的传统美和典雅的气韵，以及古典的浪漫情调。

（四）博取汉学，汲纳中国典籍诗集的精神，运用到自己的俳句创作中。从借《楚辞》、屈原的《离骚》、白居易的《长恨歌》、李白的《卢山诗》、杜甫的《曲江诗》《梦李白》、刘原甫的

《春草》,陶弘景答武帝的诗、宋玉的《风赋》、元稹的诗句、《史记》的《易水歌》等等的诗句或诗句的精神,比如:

倾盘飞流泻琼脂
似是银河三千尺

又比如:

流水落花似行云
漂泊远方持赠君

前句很明显是仿李白的"飞流直下三千尺,疑是银河落九天"(《卢山诗》)诗句,后句则是利用了梁人陶弘景答武帝问"山中何所有"的答诗:"山中何所有,岭上多白云。只可自怡悦,不堪持赠君"诗句,这不仅借用了他们的诗词,而且其诗心是相通的。

唐诗人啊
此花开后还有月

这一俳句既直接运用元稹的"不是花中偏爱菊,此花过后已无花"诗句,但又有新的发现和创造,将"已无花"改为"还有月",就给自然景色增添了无穷的余韵。

芜村的俳句还活用了西施之美、韩信之贫、沈南萍之画、司马相如之弹琴、范蠡之巨富、陶渊明之没弦琴、尧帝之让天下、庄子的逍遥游等的典故或故事,入其句中,使和汉文化精神相交相融。比如:

青梅累累啊

双手抱胸的人儿

如隔一堵墙

这里的“双手抱胸的人儿”，典故出自中国美人西施的故事，传说西施心痛时，双手抱胸，其情其态，美得极致，后人效之，于是“双手抱胸的人儿”就指美人。句意是美人在累累的青梅中如隔一堵墙，欲露未露，带着一种含蓄的美、朦胧的美。

其次，芜村俳句的业绩是：总结了自芭蕉以来俳句创作的实践经验，相应于芭蕉的“高悟归俗”，提出了俳句的“离俗论”，这对于复兴和提升俳句的艺术性，起到了理论性的指导作用。他在召波著《春泥句集》序中论述了“离俗”的三个论点：

第一点，强调“离俗而用俗”是其离俗论之核心，是“离俗法之最高”，并且肯定“顺化自然而成离俗之捷径”的论点。序文中这样写道：

> 波问余俳谐，余答曰：俳谐用俗语而离俗，离俗而用俗，乃离俗法之最高也。据云，那位自隐禅师能闻单掌之声，此乃俳禅之法则。波顿悟，反问：翁所示脱俗之说，虽旨趣玄妙，却是凝聚禅智，这岂非我之所求焉？然彼不知，我也不知，顺化自然而成脱俗之捷径。答曰：对。论诗，汝本擅长于诗，不求其他。波迟疑，敢问：夫诗与俳谐之趣略异。如此舍俳谐而论诗，岂不远矣。

第二点，芜村提倡离俗，主要是指离俗而得俗，离风雅而

得风雅。他说：

寻其角，访岚雪，吟素堂，伴鬼贯，日日会此四老，离市井名利之地，游林园，宴山水，酌酒谈笑，得句贵在自然，日日如此事事。一日，又会四老，如开幽赏雅怀。闭眼苦吟，得句开眼。忽失四老所在，不知仙化何处，犹独自伫立，不时花香飘逸，月光浮水。此乃汝俳谐之乡也。(中略)麦林、支考的句调虽低俗，却极尽人情世态。如此，仿支考之句法，并非不是条巧妙之路。

在这里，芜村主张"离市井名利之地"，"得句贵在自然"，并以"花香飘逸，月光浮水"，是"俳谐之乡"来加以诠释。同时他虽嫌芭蕉弟子麦林、支考等俳人的俗调，却肯定他们的句"极尽人情世态"，有批判性地继承，并运用到俳作中去的一面。他将雅与俗辩证地统一在他的俳论世界中。可以说，他的"离俗论"，只是厌恶当时俳坛流行的俗调，离俗是为了更好地"用俗"，得其"自然"，风雅也尽在其中，而非反对俳句的通俗性。

第三点，他在这篇序文中还写道：

俳谐无门户，只以俳谐门为门。诸名家不分门立户，门户自在其中。尽将诸流贮于一囊，亲择其好，随用而出。惟自己心中顾及，别无他法。

芜村强调不从任何流派，"尽将诸流贮于一囊，随用而出"。所以他追求芭蕉之"高悟归俗"，即先悟心，悟心高而后归俗，但他不拘于蕉门，惟自己心中顾及。他在《以昔为今·

序》也谈及："师（巴人）曰：'夫俳谐之道，不必拘泥于师之句法，应随时而变化，如同不应忽然前后相顾。'在此一棒下，余顿悟，略懂俳谐之自在。不习翁豁达之语调，而专门仰慕蕉翁之闲寂，试图回归往昔。此乃背离外虚，因应内实。将之称作俳谐神，乃传心之法也。"

第四点，在《春泥句集》序文中，还就"离俗"的方法论写道：

> 画家有去俗论。画去俗无他法，多读书则书卷之气上升，世俗之气下降矣。学者其慎此哉。画去俗，投笔而读书。何况诗与俳谐，其理相近也。

芜村在《取句法》的论述中还说过："知俳谐之大道无他。啸月赏花，使游心于尘寰之外。常友蕉翁、其（角）、岚（雪）之亚流专以脱俗气为最。"在这里，芜村提出离俗的方法论，强调只要多读书，接触汉诗高迈的气质，古典风雅的情趣，同时啸月赏花，游心尘寰外，以陶冶美的情愫，就可以使世俗之气下降，脱离俗情，提高审美意识和艺术鉴赏力，使俳句的句境纯化。

芜村的《春泥句集》序文，对俳句的"离俗"的本质论和方法论，以及确立俳句的艺术价值观，都作了比较精当的论述，这是继芭蕉俳论之后较高水平的俳论，对于俳句中兴，起到了重大的理论指导作用。

芜村在再兴芭蕉庵时进一步概括地表达了他的"离俗"思想：

> 流水行云止，老树鸟儿睡，无时不堪怀古之情。虽渐

离长安名利之地，然并非一味厌恶尘俗。《芭蕉庵再兴记》(1782)

文中“离长安名利之地”，是借用白居易的“长安原是名利地，空手无金行路难”的诗句，重复强调他的“离俗”是远离“名利地”，既“离俗”又非“厌俗”。由此上文可见，他对蕉风既有继承，又有自己的创新，并非简单地复兴芭蕉之“古”。与此同时，自立提出“去嫌”以来，俳坛围绕这个问题展开长期的论争。芜村再兴俳句之时，总结历史的经验，借用鹭乔编《俳题正名》(1782)之时，自笔作序言道：

俳谐“去嫌”之事，诸书已表现，不应违其法则。然俳谐乃活物也。有时背其法则，又会成其法则。搭配有疏密，句子有轻重，相顾一卷之缓急，行句之浮沉，或有在七句免去嫌，在五句禁去字。法则如四时，去嫌如风雨寒暖，变化无穷。正如不解决神释祭奠之正名，草木鸟兽之正字，就难以应其变。

也就是说，芜村既肯定“去嫌”的法则，又强调“去嫌”法则随时而变。即“嫌单调”与“贵变化”是辩证的统一，很好地解决了“去嫌”长期论争的理论问题，“去嫌”法则与时俱进，成为芜村俳论的有机组成部分，对于推动俳句中兴也是起到了很大的作用。

总括来说，芜村站在提高俳句艺术性的立场，高举“回归芭蕉”的旗帜，复兴芭蕉的俳业，又与时俱进，推进俳谐革新运动，充分发挥与蕉风时代不同的、他那个时代的新精神，表现了前近代的人文意识、近代的情绪和感受性，以及丰富的自由

个性，创造了与蕉风异趣的清新格调——“芜村调”，成为俳坛的芭蕉第二。学者们认为“芭蕉是正风俳谐的始祖，其俳风规定了俳谐的本质，不仅对元禄期俳坛，而且乃至对后世都产生深远的影响。芜村作为俳谐中兴第一人，对于俳谐的复兴以及树立天明期的新风，都留下了光辉的足迹。”① 芜村是“继芭蕉之后的第二位俳圣”②。从与谢芜村的俳业来看，他是当之无愧的。

第四节　小林一茶的新句风

在近古俳坛史上，到了小林一茶的时代，已渐失芜村的“离俗”的精神，致力于俳谐中兴诸家相继息影，俳谐如诸文艺一样，流于低俗，更趋于平民化。一茶正是处于这一文艺的时代，继芭蕉、芜村之后，成为近古俳坛的第三人。

小林一茶（1763～1827），原名弥太郎，生于信浓国水内郡柏原村（今长野县上水内郡信浓町柏原）的山村农家。幼失爱母，由祖母抚育长大。父亲再婚后，他与继母不和，十五岁独自远赴江户，当了十年佣工，过着艰苦的流浪生活。二十三岁开始先后师从葛饰派的二六庵竹阿、今日元梦等学习俳句。他首次以一茶的俳号发表的俳句，入集其师元梦编的《俳谐千题集》，作为新俳人而登上俳坛。三十五岁，遍历畿内、中国、四国、九州等地方，广交俳友，修行俳业，扎根于地方俳坛，巡回各寺，指导作句，亲身体验地方的俳风，开始产生对葛饰派

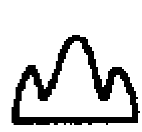
① 松尾靖秋《近世俳人》，第48页，樱枫社1963年版。
② [美]唐纳德·金《日本文学的历史8》(近世篇2)，第321页，中央公论社1995年版。

墨守旧法的怀疑，试图自辟新径。三十六岁至五十岁约十五年期间，又流浪江户，居无定所，勉强餬口过日子。期间享和元年(1801)，其父不幸罹患恶性伤寒，他回乡守护在其父的病榻旁月余。父亡故，继母及义母弟未遵一茶父的遗嘱，给一茶应得的遗产，双方反目成仇。一茶一度又回到江户，仍过着漂泊无着的生活，自嘲是"乞食的一茶"，惟不时泛起一缕缕乡愁。最后由当地寺庙住持调停，他始分得部分家屋和少量田地，终于五十一岁上，返回北信浓，定居故里。

翌年，即文化十一年(1814)，五十二岁的一茶与二十八岁的阿菊结婚，生下三男一女，是一生中比较幸福的时期。可是好景不长，妻儿相继死亡。其后家庭的烦恼不绝，再婚失败，第三次结婚翌年，柏原一场大火，家屋也化为灰烬，蛰居土窖，先后三度中风，最后不治身亡，享年六十四岁。一生著有《西国纪行》(1795)、《旅行拾遗》(1795)、《别矣，笠》(1798)，以及许多句帖、俳文等。他为纪念其父及爱女之死，编著了《父临终日记》(1801)、《我之春》(1819)，成为晚年的代表名作。

一茶经历艰苦人生的磨练，晚年进入最纯熟的俳境，迎来了俳作的成熟期。他的俳句，有绘画的题句、俳文的缀句和日记的附句，也还有不少帖句，是具多种样式的。据日本学者统计，一茶一生作句数近两万句。①

小林一茶经历生活的贫苦与人生的悲愁，以及他将俳句创作活动扎根在乡土，这便造就了他的俳句从素材到用语都具有浓厚的地方色彩，他的素材从自身生活的遭际、对弱者的同情，到对人和事的不平；他的用语从俗语、方言到拟态、拟声词，而且作句通俗，轻视季题，摆脱传统以季节感为中心的作



① 丸山一彦、小林计一郎校注《一茶集》解说，《古典俳文学大系15》，第9页，集英社版。

句法，而重幽默讽刺之调。总之，他打破俳句的常套，形成颇具独自个性的一体，称作“一茶调”。日本学者是这样解释“一茶调”的：“一茶继承开拓农民的血统，他有着强烈的野性、激越的感情，以及纯真的心性。从幼时起就在穷困与悲愁交织的环境中受到压迫，不觉间他的性格完全被变形、被扭曲，具有复杂而多层性。他的俳句反映了这种性格，是具有极其特异的风格，从而被冠以‘一茶调’之名。”① 因此，一茶作句的显著特色，主要归纳为五点：

（一）不咏风花雪月而吟人生的句。这里有自我人生的体验，晚年回忆自己幼时悲凉生活的痛苦时，作句吟道：

麻雀无爹又无娘
寻找游伴来我旁

俳人写的似是小小的麻雀，其实是借麻雀比喻自己，失去一切亲人，生活无依，孤苦伶仃，企盼寻找一个人来相伴的心境。同时也有的句以小小归燕作反衬，反映归燕还有窝，惟有自己贫穷寂寥、前途未卜的生活状态，句曰：

黄昏归燕有去处
独嗟惟我无前途

但是，俳人并没有落于悲观，更没有厌世沉沦，常常带上超然的逸气，自笑自嘲，戏说人生。比如晚年一场大火，家遭毁灭，他却作了这样一首句：

---

① 久松潜一责编《增补新版·日本文学史》（近世），第505页，至文堂1981年版。

火烧场上劈劈啪

烧得跳虱乱跳啦

这一句,表明一茶清贫,家屋无物,有的只是跳虱,火烧得它们乱蹦乱跳。这里虽然带有几分苦涩的味道,但在幽默滑稽中,自嘲自笑,平添几分乐天的精神。

(二)表示对弱势者,从小生物比如苍蝇、瘦蛙、池龟乃小至蚯蚓等的慈悲与怜爱,到小人物比如穷人、乞丐、青楼女、流浪者、劳动者等的同情与关怀,歌颂了他们或它们的生命的活力。有的句曰:

瘦蛙别输啊

这里有一茶

别拍打

苍蝇已经在作揖

从这类句中也可以看出,一茶虽吟小生物,实是喻小人物。他对生活在社会最底层的人们,咏出了他们生活的苦涩:

初冬阵雨添愁哀

敲碗讨食哑乞丐

这一句描写冬季给生活在社会底层的人们平添哀愁,哑乞丐尤甚,有口无言,只能敲着碗去讨食,寥寥几笔,已将穷苦的残疾人的凄凉面影跃然纸上。俳人对自食其力的劳动者更

是满怀同情之心去吟咏：

麦秋时节背孩儿
走街串巷卖鲲鱼

汗水露珠各参半
辛苦落在稻叶上

前句的按语是“越后女的悲哀”，说明作句是反映越后地方的渔妇要背上自己的幼婴，走街串巷以卖鱼为生的艰辛与悲哀；后句则反映农民的耕种从一大早直到摸黑披着露珠、流着汗水在稻田里辛勤劳动，借用唐朝李绅《悯农》一诗中的“粒粒皆辛苦”句作为按语，并融会《悯农》一诗“锄禾日当午，汗滴禾下土，谁知盘中餐，粒粒皆辛苦”的诗心，更显出农民劳动与生活的艰辛。

一茶以明确的语言“人生道路比山川还艰险”为按语，写了这样一句：

日暮寒风阵阵拂
卖唱徘徊十字路

一茶在这句中栩栩如生地表现了流浪艺人在日暮迎着阵阵拂面的寒风，仍要徘徊在十字街头卖唱的情景，说明走人生的路比闯高山大川更艰险。这也许是由于俳人一生处在弱势的地位，有着自身艰难生活的体验和感情的积累的缘故，这些句发自肺腑，咏来真实、亲切，毫无虚饰，感人至深。因而，也可以将一茶称为“人生俳人”。

（三）对都市的厌恶和对乡村的依恋，他身在江户时受到流行于当时江户俳坛“田舍体”的影响，以俗语调的句体写下了许多具有乡土气息的句。但他与江户俳人从都市优越感出发，企图从乡村中求新味，以地方色彩作为谐谑对象的“田舍体”不同，相反对都市生活比较反感。比如他吟了这样的句：

明月啊
江户众生真无知

一茶的许多句描写故乡的自然景象，概述感怀。一茶的故乡柏原及附近的越后寒冷山村的大自然，也培育了他的诗情。他回到故乡曾作句慨叹：

故里终做栖身地
归乡时节雪五尺

一茶将故乡的自然雪景与当时自身的生活联系起来，凸现其生活的艰苦。同时，一茶回乡定居，呼吸到久别的乡土气息，并且一度生活比较幸福。这时期，他有了某种安定感，涌现出深藏已久的爱家乡的诗心，满怀喜悦的心情吟出：

人间迎来春气息
草丛瑞雪铺大地

秋风送爽
故乡山似磁石吸引我

这时候，故乡的大地、故乡的山如磁石般地吸引着这个归乡的游子。他甚至咏出这样赞美故乡的佳句：

美哉岁暮映夜空

从这一句，可以窥视出一茶对故乡大自然表现出极大的亲和感，这是俳人在少有的欢快心情下吟颂出来的。正如川端康成所解说的："倘使这是一茶回到故乡所写的俳句，那么此地就在户隐、饭纲、妙高诸山麓高原上，可以想象冬天的夜空像凝冻了似的，显得高阔而清寒，繁星闪耀，仿佛就要陨落下来。况且又值岁暮的夜半。于是他在'美哉岁暮'这样平常的词句里，发现了美，创造了美。"①

丸山一彦谈及一茶这一特色时写道："一茶虽一度经过都市风的熏陶，但他终究离不开乡土那种执拗的土著性，野性的血液流贯于他的体内。如果忽视这一点，就无法理解一茶。同时，它是与作为作家的一茶终生顽强地把握着自己这一事实相对应的。总之，正是这种始终坚持自己个性的行为，保证了一茶作为作家的确实存在。这种朴素的体验，促使他的心总是向着乡土的天空呼唤。在一茶的杰作中，咏乡土的名句很多，决非偶然。"②

（五）散文、俳文与俳句结合，以文叙事，以句抒情，文句并茂。一茶写了不少散文、俳文，内中多有咏俳句。他在《俳谐寺记》这样描写和咏道：

---

① 川端康成《美的存在与发现》，《川端康成全集》（第二十八卷），第391页，新潮社1982年版。

② 丸山一彦《乡村知识分子》，收入栗山理一等编《芜村·一茶》（《日本古典鉴赏讲座》第二十二卷），第408页，角川书店1957年版。

……我的故乡虽在信浓，也只是居住在里信浓的一角、黑姬山的山麓。那里的树叶簌簌地飘落，山峰上的暴风雨声令人感到寂寞，世人的目光和草原都已干枯，从阴历十一月开始，白雪纷纷扬扬地飘落，众人异口同声地诅咒说：降寒、降恶。

初雪纷杨一腔愁(旅人)

积雪三四尺，牛马往来突然终止，人们麻利地勒紧雪橇的绳索。眼看就到年底，鸟儿在奇怪的菰蒲中栖息，核桃树环绕屋宇的四周，顿时远离暗无天日的世界。白天纺线捻绳也要掌灯。老人日夜守候炉火，手脚被烟火熏黑了，胡须竖起，目光炯炯，体态宛如一尊阿修罗佛，他活像饥饿的叫花子、瞪大眼睛的讨债鬼，穿着草鞋就这么闯入人家的炕炉边，咬了咬钱币分辨真假。栽在炉边的葱长着青青的叶子。一切都与南国的风习全然不同，尤其是那妖精小屋的情形更是如此。

岁暮金钱添翼飞

这篇美文中最后作句："岁暮金钱添翼飞"，句意一是：与文中引用大伴旅人的"初雪纷杨一腔愁"相对称，旅人句是反映了贫苦人面对寒冬之际生活困顿的"一腔愁"；二是：与文中贫苦人面对岁暮"咬咬钱币辨真假"相呼应，幻想着的金钱，却"添翼飞"了。对穷人来说，降寒即降恶，俳人将冬景与穷人凄苦之情融合，特别具有一种魅力。这种魅力来自它的行文与作句、主体与客体的交融，以及采用诙谐的手法，将深刻的含义表现了出来。

在俳文《无巢鸟》中写道：

文化六年(1809)正月一日

傍晚酉刻时分,左内町一场大火。此时骤起一阵狂风,四处弥漫烟雾。经三日后,天始晴朗,人们张罗着换新板窗之类,乃至装饰上松竹,企盼千秋长青,大家一时间远离了灰烬。于是,借住人家的我,遭火灾房子化为灰烬的人,都觉世态无常。

元旦那天啊
无巢之鸟何止我
此日于番场随斋
乞食一茶述

一茶住在江户日本桥附近,元旦一场大火把他和此地人的居处都化为灰烬,他借住俳人夏目美成位于番场町的隐居所,无家可归,以俳文的形式简洁地叙述了当天火灾的情景,以俳句结尾,倾诉自己和灾民有如"无巢鸟"的悲苦心情,文与句达成浑然一体,也成为一茶俳句的一大特色。

从美学的角度来审观,如果说,芭蕉的句重"闲寂"的审美情趣,一茶的句则立足于生活,扎根于现实,贯穿"真实"(まこと)的美学精神。也就是说,一茶俳句的艺术魅力在于"真实",在于贴近生活。这在俳坛上是独放异彩的,他与芭蕉、芜村是三分近古俳句史的重要存在。栗山理一如此评说:"惟有一茶能使其作品发出这样生动而强烈的现实声音。概括地说,一茶选择的方向,不是感性的、洗练的美,而是单纯感动的美,是朴素的跃动。可以说,一茶的句不加修饰地散发出一种生命的能量,这就成为一茶俳谐创造性的特质吧。"①

---

① 栗山理一《小林一茶》(日本诗人选19),第230页,筑摩书房1975年版。

但是，小林一茶的业绩在当时并未被认同，直至他逝后半个多世纪，即进入近代以后才为后人重新挖掘，名震俳坛。最早挖掘一茶的，是经其家乡信浓人之手，他们倾于一茶的表彰活动和研究工作，并开始收集出版有关一茶的书，开始引起人们的关注。近代著名俳人正冈子规在一书附录的短评《评一茶的俳句》中，对一茶句做出这样的重新评价："就俳句的实质来说，一茶的特色主要表现在滑稽、讽刺、慈爱在这三点上。其中滑稽属于一茶的专长，而且其潇洒性在俳句界数百年间是绝无仅有者。就俳句的形式来说，一茶的特色，在于采用俗语，多少成为一种新调。其用俗语最显著的一点，就是其滑稽与俗语相互为用。"一茶引起俳坛、文坛、学术界乃至社会的广泛关注。进入现代，文坛、俳坛兴起了一股"一茶热"。从此一茶及其俳业在日本俳句史、日本文学史上已成为不容忽视的存在。

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝日本文学史　近古卷　（上册）
作者＝季羡林主编
页数＝３６４
ＳＳ号＝１１３０４７０８
出版日期＝２００４年０１月第１版

封面
书名
版权
前言
目录
目录